

دراسات في الأدب العراقي القديم  
ملحمة ايرالا

Telegram: @mbooks90

ترجمها عن النص الأكدي وقدم لها مؤيد سعيد الذامرجي - سها أحمد  
لويجي غانسي  
مراجعة وإشراف عبد السلام صبحي طه



(1)

## توطئة

تضافرت في هذا الكتاب جهود متميزة لأشخاص لم يجدوا عائناً في العمل الجاد لإخراجه بنسخته العربية المتقنة، وهي جهود لا يمكن أن أشكرها فقط، بل أعبر لها عن امتناني الشديد، فقد تركت بصماتها على غلاف الكتاب وفي داخله، في ترجمته، وفي تعقب الروابط المختلفة لتعليقات المؤلف المستفيضة، والهوامش، وترتيب الأجزاء، وإلا لتناثرت. وأخض بامتناني أولاً السيدة سهـا أحمد حافظ شريكتي في الترجمة الأولى الرئيسة، والسيدة سامية كفا في لطباعة النص حاسوبياً أكثر من مرة، والأستاذ عبدالسلام صبحي طه، الذي راجع النص بحماسه المعهودة وأشرف على تصميم الكتاب وإصداره.

وأنا هـدين للفنان علي آل تاجر على إبداعه في تصميم الغلاف والرسوم الداخلية. ولا يفوتني أن أنـني علي دار الرافيدين للنشر لتبنيها الجهود المهمة بتاريخ العراق القديم وأدابه تأليفاً وترجمة. Telegram: @mbooks90

وأخيراً لروح المرحوم لويجي گائي أهدي النسخة العربية من كتابه، وهو كتاب سيفني المكتبة العربية ويضيف إلى الأدب العراقي القديم فصولاً مفقودة تجمع بين المعرفة الجادة والمتعة الذهنية، ولتبقى ذكراه محفوظة على الرفوف، خالدة أبداً.

الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي

عفان - الاردن

2020

## كلمة الفراجع

عبد السلام صبحي طه

كان من دواعي سروري مراجعة نص ملحمة «إيزا» المترجم عن الإنجليزية، والإشراف على إصدار نسخته العربية. استغرق تجميع ألواح القصيدة ورؤمها ما يقارب القرن، وهي منجز عراقي أصيل أسس لجنيس أدبي جديد، عذّه عالم الآشوريات الألماني فون زودن أنموذجاً للعمل الأدبي الإبداعي النقي.

كانت الملحمة جزء من أطروحة دكتوراه تقدم بها عالم الآشوريات الإيطالي الأب لويجي كائي إلى جامعة هايدلبرج الألمانية في ستينيات القرن المنصرم، ونشرها باللغتين الألمانية والإيطالية (1969 - 1970). وصدرت نسختها الإنجليزية عن دار Undena عام 1977، وهي التي اعتمدها المختصون في آداب الشرق الأدنى القديم، وكانت بمنزلة مرجع أساس للباحثين اللاحقين، تلتها إصدارات أخرى منها لستيفاني دالي عام 1991، وبنجامين فوستر عام 1993.

وقد دفعني التقييم العالي، الذي حظيت به هذه الملحمة في المحافل الأكاديمية والثقافية، إلى استكمال دراسة لي تتعلق بدورها في آداب العالم القديم، وتأثيراتها على ثقافته.

أود أن أتقدم بشكري الجزيل لفريق العمل الذي ساهم في انجاز هذا الكتاب، وأولهم الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي للثقة الكبيرة التي أولاني إياها، وأشيد بجهده الترجمي ودراسته التي أوردها في تقديمه للكتاب، إضافة إلى التعليقات التوضيحية المهمة للقارئ غير المختص، والتي تبين مديات التقارب في الكثير من الألفاظ والتعابير الواردة في النص بين اللغتين الأكديّة والعربية، وكذلك للفنان المبدع علي آل تاجر لتصميمه غلاف الكتاب ولوحاته الداخلية، وللصديقين: الكاتب عواد علي، والشاعر باسم فرات شكر خاص لما قدماه من مشورة.

وأخيراً، لدار الرافدين الغراء كل التقدير على تبنيها نشر الأعمال الأدبية

والتاريخية المتعلقة بحضارة العراق، عسى أن تعوّض مبادراتها عن بعض النقص  
الحاصل في نشر دراسات مرجعية كهذه، لتكون عونًا للباحث والقارئ الشغوف  
بدراسة تراث بلادنا العريق.

ومن الله التوفيق.

عقّان - الأردن

2021



## مقدمة المترجم

الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي

في سجل الآداب الرافدينية القديمة، تبرز أمامنا أعمال كاملة وأخرى شبه كاملة، وهي مدونة على ألواح من الطين ولا تتحمل عوادي الزمن دوماً، فهي إما تتأثر برطوبة الأرض أو تتعرض للكسر وفقدان أجزاء كبيرة ومهمة منها.

ولقد اكتفينا ببضعة أعمال مترجمة على مدى عقود كثيرة، أهمها ملحمة جلجامش، التي ترجمها أستاذنا المرحوم طه باقر من الإنجليزية، مع مراعاة النص الأكدي (البابلي أو الآشوري)، وتحقيق أصول ومرادفات بعض الكلمات فيها.

وقد تكون شريعة حمورابي هي العمل الأكمل المترجم حتى الآن، على الرغم من نقص بعض الفقرات الختامية بسبب تشويهها من طرف من اغتصب المسلة من ملوك عيلام عند غزوهم بلاد الرافدين.

ولأننا لسنا بصدد تقديم المقولات حول أشكال الأدب السومري - الأكدي والنصوص المختلفة التي تغطي مساحة واسعة من الزمن البابلي - الآشوري من بعد السومري، لذا فإن تركيزنا على ملحمة إيزا [1] (Erra) كعمل لا يزال مستجدًا بذاته ضمن أعمال الترجمة إلى العربية حتى الآن من أشعار وملاحم ذلك الزمن.

امتازت ملحمة إيزا بكونها ألقت شعراً من طرف شاعر بابلي هو كابتي - إيلاني - مردوخ، الذي يقول ما معناه: إنه استلم النص من الإله إيزا مباشرة، وإن من سينسخ القصيدة سيحفظه الإله إيزا من كل مكروه. وسيكون هذا مآل من يغني القصيدة أو يدرسها مكافأة له [2].

ويقول نضا «إن الذي جمع تراكيب القصيدة هو كابتي - إيلاني - مردوخ بن داببي (والإله) قرأها له (أو أوحاها) إليه في منتصف الليل، وعندما استيقظ ردها مع نفسه، ولم يترك شاردة أو واردة لم يذكرها، ولم يضيف إليها كلمة واحدة من

عنده، واستمع إليها الإله إيزا ووافق عليها».

وعلى ما يبدو، فإن هذا الشاعر كان متمكناً من أساليب الصياغة الأدبية، فاستطاع أن يدمج بين الحوارات المتقابلة، وأحداث القصيدة بشكل مستمر لا فواصل بينها، ويُستدل على ذلك بسهولة، على الرغم من فقداننا أجزاء مهمة تهشمت أو تشوهت، بحيث لم نعد نستطيع قراءتها كاملة. وعلى الرغم من العثور على نسخ أخرى مدونة على الطين أيضاً، فإنها لا تكاد تسد الفراغات والأجزاء المفقدة إلا قليلاً، لكننا نأمل أن نعثر في مكتبات المعابد، التي سينقب عنها الآثاريون من الأجيال القادمة، على نسخ أكمل وأفضل، لتسد بعضاً من النقص في الأقل.

تقع القصيدة في خمسة ألواح طينية، واعتماداً على مساحة هذه الألواح وعدد الأسطر المحتملة في كل لوح فإن عدد الأسطر أو (الآيات)، إن صح القول يزيد على 750 بيتاً شعرياً، إلا أن أطول جزء متوفر هو في اللوح الثالث، الذي يحتوي على 190 سطراً، وهو الأكثر اكتمالاً وأقل تهشماً من الألواح الباقية.

يثضح من كلام الشاعر أن هذه القصيدة كانت تغنى (أو يمكن أن تغنى)، ومعنى هذا في نظري أنها كانت مسرحية غنائية لها تأثيرها القدسي في الحفاظ على مصائر الناس عند قراءتها أو ترتيلها.

وفي عدد من الأسطر، التي يستهل بها الشاعر الحوارات بين إيزا ومساعدته إيشوم، نراه يقول: «وفتح إيزا فمه وكلم إيشوم» أو «وتكلم إيشوم إلى إيزا بفمه قائلاً»، ثم يعقب هذا الكلام الموجه من أحدهم إلى الآخر على الرغم من خطورة السبيعتي (الآلهة الأشرار السبعة) فإن القصيدة تهمل إنطاقهم بكلام شعري أو غير شعري، بل إن الكلام يدور حولهم بين إيزا وإيشوم من دون حماسة واضحة، كما أنهم لا يشاركون في الحوارات، وجل ما سمع من إيزا أنه يطلب من إيشوم أن يرسل أسلحتهم بمعيتهم على طريق الحرب. ولإكمال سيناريو القصة، بحواراتها وتوزيع أدوارها، علينا أن نلاحظ أنها تعكس أحداثاً وقعت في الصراع بين البابليين والسوتيين من سكان غرب بلاد الرافدين. إلا أن الربط بين الأحداث والآلهة، تبدو للإشارة إلى حالتين: الأولى إرجاع سبب الحرب والدمار إلى الآلهة، وإلى إيزا الإله

النزق الغاضب الذي يُستثار بسرعة. والثانية، وهي حالة مستدامة، تؤكد أن إيذا يثور ويغضب ويدمر، ثم يعود نادماً بعدما يُسدى إليه النصح، فيأمر بإعادة بناء ما جرى تدميره، والعمل على استتباب السلام مُجدداً.

إن التفسير الأخلاقي لهذه الدورة المغلقة، بين الخراب والإعمار والحرب والسلام، يشير إلى أن حتمية مصيرية تكرر نفسها بين فترة وأخرى، وهي دورة غزو الأعداء والطامعين في بلاد الرافدين، وتدميرهم لكل شيء، وقتلهم كل النساء والرجال والشبان فيها، ومن ثم ترينا الصراع بين المأساة والأمل، وبأن (بعد كل عُسر يُسر)، وكل حرب يعقبها سلام وبناء وإعادة إعمار.

وبذا يكون مصير الإنسان العراقي مصيراً قدرئاً، لكنه ليس جراً فعل الإنسان بنفسه، وإنما لأنه يزعج الآلهة بضجيجه وخطاياها، وهو هنا يذكّرنا بعقوبة الطوفان (الواردة في ملحمة جلجامش) الذي حاولت الآلهة من خلاله القضاء على البشرية تماماً، إلا أن قصيدة إيذا تحوّل العقوبة إلى حرب مدمرة قاتلة ومخرية لبابل، ويتمثل الدمار في تخريب معبد الإله مردوخ (الإيساكيلا) فيجمع بذلك خراب سومر وأكد، المستباحان دوماً في الغزو القادم من الشرق أو الشمال.

يستخدم كابتني - إيلاني - مردوخ معلومات ناضجة ودقيقة في الفلك، وفي أساليب الشعر والمسرح، ويرينا قدراته في اختيار المصطلحات القوية، مما يدل على أنه كان من الشخصيات الأدبية والدينية المهمة في زمنه.

كان لويجي گائي [3] Luigi Gagni قد نشر النص لأول مرة باللغة الإيطالية تحت عنوان Erra La Epopea di أو (أسطورة إيذا)، وكانت فيها محاولة تفصيلية للتعرف إلى قراءات النص الموزّع على عدد من الألواح الطينية التالفة في بعض أجزائها، وعلى بعض الكسر الصغيرة المرافقة لها. ولربما ترجع محاولاته هذه إلى أيام دراسته في منتصف الستينات مع استاذنا آدم فالكنشتاين في الندوة العلمية للشرق القديم بجامعة هايدلبرك (حيث تعرّفت إليه، وكنت مبتدئاً في دراستي العليا، وكان هو في طريقة للحصول على الدكتوراه في آداب بلاد ما بين النهرين القديمة ولغاتها)، إلا أنه لم يستطع التحرر من تأثيرات كونه راهباً من خريجي

معاهد الفاتيكان، والتي كانت على صلة قوية بجامعة هايدلبرك في مجال الدراسات الشرقية القديمة، وما زالت تبحث عن خط مواز للدراسات الرافدينية، التي حاول ويحاول الكثير من العلماء تقريبها من الدراسات التوراتية المحضة، مما كان يسبب إشكالات لغوية متعددة للباحثين.

و مثلها هنا هي الإشكالات اللغوية لدى لويجي غائي بسبب استخدامه مصطلحات نابعة من الآداب الكنسية الكاثوليكية.

وقد طلب منه أ.د. جورجيو بوتشيلاتي، استاذ اللغات الرافدينية القديمة في كاليفورنيا (وهو من خريجي هايدلبرك أيضًا) إعادة معالجة القصيدة ونشرها باللغة الانكليزية، هذه المرة في سلسلة (SANE تحت الرقم 1/3 في عام 1977)، التي كان يصدرها.

قسم لويجي غائي البحث إلى ثلاثة أقسام بنى عليها نقاشه وآراءه المستفيضة وهي:

1- القسم الأول يتناول فيه المحاولات الحديثة لتجميع أجزاء الأسطورة (أو الملحمة) من عدة رقم طينية وألواح مكتوبة، وبهذا فإنه يقدم لنا قائمة المصادر الخاصة بالأسطورة. ويطرح في القسم الخاص بتحليل القصيدة تساؤلًا مهمًا عن ماهية هذا العمل، هل هو قصيدة شعرية أم ملحمة كما اتفق عليها سابقًا العديد من العلماء، ومن ضمنهم غائي نفسه.

2- القسم الثاني هو ترجمة نص القصيدة الشعرية التي أخذت طابع الأغنية (زَمُورُو أي مزامير)، من اللغة الأكديّة إلى الإنكليزية سَطْرًا بسطر، كما ترك فراغات كبيرة، إذ لم يصل إلى استنتاج ما هو مفقود من النص، وفي حالات أخرى استطاع اقتراح بعض الكلمات أو المقاطع التي تملأ فراغًا معيّنًا. كما أن استنتاجاته وتحليلاته الواردة في السطور أو المقاطع ما جاءت إلا نتيجة لانتقاء ما هو مدوّن على الأجزاء المفقودة، ما دفعه إلى محاولة ترتيب الأحداث والحوارات والايعارات الإلهية بشكل يكاد يخلق سيناريو جيد لمسرحية، أو حتى فيلم تدور أحداثه حول الملحمة.



3- القسم الثالث يتناول فيه بناء القصيدة وتسلسل السطور، وما يرتبط بمعاني الكلمات الأكديّة على وفق أرقام الهوامش في المتن أولاً بأول. حيث نرى حصول تداخل في السطور والكلمات، ومقترحاته بشأن إكمالها أو تعويضها بكلمات مفهومة، مستدرجاً سطور النص الشعري، فنراه قد بنى فكرته النهائية لا على آراء عامة توطر الموضوع بشمولية تختصر كل المعطيات الممكنة، بل بمناقشتها أولاً بأول، معتمداً على:

1- حبكة القصيدة الشعرية.

2- البناء الدرامي للأحداث.

3- الأدوار المنفردة الفاعلة.

4- التفريق بين الخير والشر: كوجهين لشخصية واحدة هي شخصية الإله إيزا.

5- التواصل بين أهم دورين لكل من إيزا وإيشوم (الأخير إله ثانوي)، والذي تبرز من خلاله حتمية البداية والنهاية لكل حدث مأساوي، بفعل القوة المحركة لمصائر البشر، وهي هنا قوة إلهية ذات قرار، وأخرى مذعنة ومنفذة على الرغم من سموها فوق البشر، لكن لها حق في الاعتراض شبه المنظور على قرارات من هو أعلى مرتبة من الآلهة.

6- الدور شبه المحايد للآلهة الكبرى ذات الطبيعة القومية للبشر، وهي هنا متمثلة بالإله مردوخ إله مدينة بابل القومي ورئيس (أو بالأحرى ملك) الآلهة الأعلى، الذي يبدو هنا كأنه لا يتدخل في صلاحيات إيزا العنيفة والمؤذية لأنها جزء من التفويض الإلهي الخاص به على ما يبدو.

7- انتفاء الدور الفاعل للبشر (الضحية) هنا، وعدم إسهامهم الدرامي في الحدث.

8- الإسهام غير المباشر للآلهة الشريرة السبعة، حاملة أسلحة الدمار بمعية إيزا، وعدم تفاعلها مع الأحداث، بل ومشاركتها الصامتة شعرياً في الجزء الخاص منها بدمار البشرية، كأدوات منفذة تُذكر ولا تتدخل في الحوارات.

9. الاستنتاج الأهم في هذه القصيدة هو أن بعد كل (خراب) يأتي (الإعمار) من جديد، وأن (الدمار) يحدث بمشيئة الآلهة المعنية، وأن إعادة (الإعمار) هو بمشيئتها أيضًا، إذ تعفي البشرية من أخطائها المزعجة. تتضمن القصيدة دلالات سيكولوجية واضحة، على الرغم من فقدان الكثير من الجمل المفيدة، التي كانت ستسهم في الفهم الكامل لروح النص لو كانت موجودة. وأهم هذه الدلالات محاولة تسويق غزو السوتيين لبابل (ولاندري متى جرى ذلك)، وتخريبهم المدينة وقتل سكانها شيبًا وشبانًا وأطفالًا، وإبعاد الشبهة عن السياسيين آنذاك من الملوك والحكام وقادة الجيش والكهنة، عازين حدوثه جراء خطايا البشر وضجيجهم وإزعاجهم للآلهة المستريحة والنائمة، مما يتسبب باستيقاظها حانقة لتعاقب البشر بالدمار، أما السلام فإنه أيضًا ليس بالجهد البشري، ولا بردة فعل سياسية أو عسكرية تتسبب بتحرير بابل واستعادتها لتمثال إلهها المنهوب، بل إن ندم الإله (إيزا) وعودته إلى رُشدِهِ، بسبب أخذه بنصح الآلهة مثل (إيشوم)، وتوجيهات ملك الآلهة (مردوخ)، تتسبب بعودته (إي إيزا) إلى سباته هادئًا، فيمنح الفرصة لإعادة بناء المدينة والمجتمع.

وعلى الرغم من ظهور رُقم طينية مكتوبة من مواقع متعددة، وهي عادة ما تكون مكسرة وناقصة السطور فإنها لا تذهب خارج المتوفر من النصوص الواردة عليها بعيدًا عن النص المعتمد قبل دراسة گاڤي، لكنها تكمل بعض سطورها. ولقد عُثِرَ على قطعة من رقيم يكفل بعض الأسطر الناقصة من اللوح الثاني من القصيدة، إثر تنقيبات تل حداد الإنقاذية في حوض سد حميرين في العراق، نشرها الدكتور فاروق ناصر الراوي في مجلة (IRAQ) المجلد 51، السنة 1989، ص 111، وهي مقالة تُترجم النص المتبقي من القطعة الأثرية تلك كما يرد في هوامشها.

1 - إن القارئ والمحلل الأدبي لهذا العمل يستطيع أن يلاحظ طريقة معالجة النص بتوزيع السطور بالشكل التالي :

1 - مقدمة فعلية لحدث أو حوار.

2 - اعتراض تمهيدي لخطاب مباشر لأحد شخوص الحدث بعبارة: «وفتح فمه قائلاً.. وتكلم لفلان:».

3- الانتقال بين حديث أو خطاب وردّ على حديث وخطاب بفاصلة تمهيدية.

4- وصف بيئي مبسط يبدو كأنه يمهد لسيناريو المشاهد.

5- خاتمة تدوينية يؤكد فيها المؤلف على دوره الشخصي في التأليف.

كان جيفري كويل قد قام بنشر دراسة في مجلة IRAQ، المجلد 70 لسنة 1988 عالج فيها بعض مفاهيم ملحمة أو قصيدة إيزا في ص 179، وفيها أيضًا يدرج كل المصادر المتوفرة عن النص ومعالجاته وترجماته المباشرة والمقترحة. ويعالج أيضًا الجانب الفلكي في القصيدة بكل معطياته وتسمياته المذكورة، أو التي يكون الاستدلال عليها بحكم كون الآلهة المذكورة لها منازل فلكية واضحة (مجموعة الدب الأكبر والشمس والقمر والمريخ وتشبيهها في ثانيا النص)، ومنها أيضًا الآلهة السبعة (السبعتي).

ويبقى لدينا تساؤل عما إذا كان هذا النص يغني، وهل كان الغناء يؤديه شخص واحد أم يجري فيه تبادل الأدوار؟ وفي هذه الحالة سيكون هناك دور واضح للراوي، كما في المسرحيات الحديثة، والذي يمهد لانتقال الخطاب من شخص إلى آخر، أو يشرح قارئًا مجريات الحدث خارج الخطابات، أو أن يكون الجوق هو الذي يغني بين الأشخاص المتحاورين ليكون ما يقوله معبرًا يسهل على المستمع الجمع بين تفاصيل الأحداث حتى النهاية.

إن تصوّرنا هذا، أو توقعاتنا هنا تعني أن الأدب البابلي قد سبق الأدب المسرحي الإغريقي، وكان في جوهره أدبًا مسرحيًا دينيًا لعب دورًا مهمًا في الطقوس والعبادات الجماهيرية الكبيرة خارج المعبد.

إن هذه القصيدة تتطلب أيضًا الاستماع إليها باللفظ الأكدي الصحيح، وبأذن إيقاعية لتمييز المكتوب عن المقروء، وهل هو خاضع لتفعيله شعرية ذات إيقاعات تناسب إمكانية غنائها أم لا؟

إن التنقيبات العلمية في المواقع الأثرية ستزفدنا دوماً بأجزاء أخرى مكتملة من هذه القصيدة، والتي كانت قد دوّنت بنسخ عديدة، وانتشرت في مكاتب المعابد

والقصور والمدارس البابلية والآشورية، ومتمكننا من تشكيل فهم أعمق لهذا العمل مستقبلاً.

### ملحمة إيزا: قصيدة شعرية ام مسرحية غنائية؟

إن الصيغة التي ذُوت فيها الملحمة تتحمل عدة أشكال، فقد تكون قصيدة مدونة فقط، وقد تكون غنائية. وإلى هذا الاحتمال يشير السطر (59) في اللوح الخامس إلى كلمة زَمُورُ (أغنية).

ولهذا، فإن تبادل الأدوار اجبر الأستاذ كائي إلى محاولة الاستدلال على دور كل من أبطال الملحمة ونسب الكلام إليه، والتي قد تبدو، من دون هذه المحاولة، كالأقلام متقطعة لا علاقة لبعضه ببعضه الآخر. إن هذه المعضلة لا تزال قائمة ما لم تجر الاستعانة بشروحات المترجم وتفسيراته في الهوامش.

وفي الحالة التي يمكن أن تكون الملحمة فيها غنائية، فإنها ستكون عندئذٍ مسرحية غنائية، وستتداخل حوارياً أدوار كل من إيزا وإيشوم ومردوخ والسبيعتي مع بعضها. وقد لا نستبعد وجود رابطة يربط المواقف بعضها ببعض، كشارح لما حدث أو سيحدث.

لكن الملاحظ أن الجمل الرابطة تشكل أجزاءً من سيناريو المسرحية، وتجعلها قابلة للاستيعاب، وكذلك للإخراج إن وجدنا مخرجاً صبوراً ومتأنياً. وماعداً هذا فإن وصف حالات الاندحار والاندثار بين أوساط ضحايا الحروب من البشر تبدو وكأنها مرئية معاصرة اليوم، وتحدث في كل مكان من عالمنا الشرقي المثقل بالمشاكل الدامية والهموم.

وأخيراً، فإن الشاعر كابتلي - إيلاني - مردوخ أجرى تعديلات على النص أحدثت فيه تغييرات في التقاليد الدينية قليلاً، وذلك بخلط الأحداث ونسبتها إلى آلهة معينة بدلاً من أخرى، مبتعداً بذلك عن التقاليد الدينية التاريخية، ومنها أن مردوخ هو الذي تسبب بالطوفان وليس إنليل، وكذلك ربط إنليل بمدينة سبتار شمال مدينة بابل (من ناحية اليوسفية)، وهي في الأصل مدينة الإله شمش (شماش)، وهذا ما تغير في



في الختام، أنصح قارئ النص الشعري بأن يركز على فهم روح القصيدة وأبعادها، وإن يلجأ إلى التحليل المرفق والهوامش الغنية بالمعلومات، في حال إهتمامه بمعالجتها أدبيًا أو مسرحيًا.

## مقدمة المؤلف [4]

لويجي گاني

إن قصيدة إيزا، كما يدعوها سكان بلاد النهرين [5] القدماء، بعد كلماتها الافتتاحية «شار - گيمير - دادمه»، أي «يا ملك كل الأماكن المأهولة»، ترقى إلى العصر البابلي الحديث، وهي ذات أهمية دينية بالغة، والنص بذاته يحمل توقيع مؤلفه (كابتي - إيلاني - مردوخ، ابن داببي) كما ورد في البيت الشعري 42.

ونظرًا لمحتواها وحجمها وحالة حفظها، فإن قصيدة إيزا هي أكثر عمل رائع في أدب بلاد النهرين باللغة الأكديّة، بعد أتراخاسيس، وجلجامش، وإينوما إيليش، وهبوط عشتار إلى العالم السفلي.

إن شهرة هذه القصيدة في الشرق الأدنى القديم ثابت من حقيقة أنها انتشرت من دون أي تغيير، وبسرعة غير اعتيادية (1) في مدن بلاد النهرين مثل نينوى (مكتبة آشوربانيبال) وآشور، وبابل وأور... إلخ (2)، كما أنها كانت معروفة حتى في سلطان تبة قرب حزان القديمة، بل إن أسطورة جلجامش لم تثل الشهرة ذاتها في بداية الألف الأول قبل الميلاد.

يتألف نص قصيدة إيزا من حوالي 750 سطراً أصلياً موزعاً على خمسة ألواح، والألواح الأربعة الأولى متقاربة في طولها، حيث يضم كل منها ما يتراوح بين 150 - 190 بيتاً شعرياً، أما اللوح الخامس فهو قصير نوعاً ما ويحتوي على 61 بيتاً شعرياً. وقد استغرق اكتشاف ألواح النص وترجمتها زمنياً بين الأعوام (1876 وحتى 1970)، لكن منذ عام 1925 جرى إحراز تقدّم ملموس، وهذا مثال واضح على النمو السريع الحاصل في الدراسات الآشورية (3).

في عام 1872 أشهر جورج سميث (G. Smith) الكسر الثلاث الأولى للألواح التي عُثِرَ عليها في نينوى، عبر ترجمتها، على الرغم من أنه لم يكن واثقاً حتى ذلك الوقت

إن كان اسم الإله إيزا الشخصية الرئيسية في القصيدة، يُقرأ (لوبارا) أو (دابارا).

أما الكثير الأخرى فقد نُشرت تباعاً ما بين 1919 و1925 كما نشر إيبيلنك (E. Ebeling) إسهامه المهم، الذي استعرض فيه النسخ الأصلية للقصيدة من آشور، وقَدّم الطبعة الأولى من العمل في برلين 1925 في كتابه «إسطورة إله الطاعون الأكدي إيزا».

أما الطبعة الثانية فكانت (ملحمة إيزا) ترجمة غوسمان (F. Gossman) في 1955، وهو عمل قيم وجريء لأنه قام بإعادة بناء النص بشكل نقدي، معتمداً على كل النسخ التي نُشرت وصولاً إلى إيبيلنك وعلى بعض ما نُشر فيما بعد، مع مقالة مفصلة للوح الرابع (212AB). وزُوِّدت الدراسة بتعليقات مسهلة، إلا أن توقيت نشر العمل كان سيئاً، لسوء الحظ، إذ لم يكن في مقدوره أخذ النصوص الأصلية الحديثة التي وجدت في سلطان تبة بنظر الاعتبار، والتي ظهرت متأخرة، حيث كان ممكناً، مع هذه الاكتشافات الأخيرة، إعادة بناء اللوح الأول من القصيدة، ولو مع بعض الفراغات التي ظلت موجودة، إلا أن ترجمة غوسمان، كان لها أثر واضح في إثارة عمليات البحث المستمر في المتاحف والبحوث اللغوية، والتي أفرزت ما يقرب من عشرين نسخة أخرى، إضافةً إلى غيرها من الموضوعات (4).

في الأعوام 1969 – 1970 حصلت القصيدة على طبعتها الثالثة المؤكدة حتى هذه اللحظة في مقالتيين للويجي گاني: باللغة الإيطالية بعنوان «ملحمة إيزا»، وباللغة الألمانية بالعنوان «ملحمة إيزا في النصوص المسمارية»، والذي بفضلها أصبحت قصيدة إيزا متكاملة (5).

وثَلَّقت الطبعة الثالثة النقد الإيجابي، على الرغم من أنها حركت بعض الإسهامات الأخرى لإعادة بناء النص وتفسيره بشكل أفضل، وهو ما يُعدُّ مُلائقاً، ويتيح الفرصة لإدراج هذه الجهود المُتأخرة بحسب تسلسلها الزمني، سواء أكانت تتناول هذه الطبعة مباشرة، أم تُفر عليها بشكل غير مباشر عند طرُجها لمشكلة تتعلق بقصيدة إيزا، أو بشخصية هذا الإله، وهي:

\* رينيه لابات، باريس، 1970 (ص 114 - 137)، حيث نرى تقديمًا للقصيدة، وترجمة لأفضل ما تبقى من أجزائها، والترجمة جيدة لكنها لا تتجاوز نسختنا النقدية للنص الأكدي، ولذا فإنها غير مقبولة من بعض النواحي (6).

\* رينالدي، مراجعة 76 - 77 (1971), Bibor 13 Bib or 13, Epopea.

\* روبرتس. 16 - 11 (1971) J.C.S 24 Erra - Schorched Earth

\* روليف.: 328 (1971) ZA 61

\* جرام، تنقيح 268 (1971) Epopea Or Ns 40 - 272.

وكما أشرنا سابقًا، فإن نص قصيدة إيذا، وكما هي الحالة في كل الأعمال العظيمة في آداب المسماريات لا تزال غير مكتملة لدينا، وإن الألواح الستة والثلاثين المعروفة حتى الآن (7)، أعطتنا 750 سطراً أصلياً تقريباً، والتي ثلثها فقط بحالة سليمة، وبعضها في الحقيقة لم يتبق منها سوى كلمات أو إشارات قليلة. ومن حسن الحظ أن اللوح الأول، الذي يؤلف أساس القصة، مكتمل تقريباً.

أما اللوحين الثاني والثالث فتوجد فيهما الكثير من الفجوات، واللوح الرابع سليم كاللوح الأول، أما اللوح الخامس القصير فكان مكتملاً.

وإذا كانت الحالة السيئة للزقيم الطيني لا تسمح لنا بمتابعة حبكة القصيدة وتحرمنا من تفاصيل كثيرة، فإن المتبقي منه يتيح لنا فهم طبيعة وأبعاد هذا العمل الديني الأصيل والمهم من العصر البابلي الحديث (8).



(5)

## قصيدة إيزا[6]

### الترجمة الكاملة

يُرجى ملاحظة أن الترقيم إلى اليمين هو لكل خمسة أسطر من القصيدة، ويبدأ مجدداً مع كل لوح من الألواح الخمسة والألواح المكملة. وعادةً ما يذكر رقم السطر الأول، ومن ثم الخامس ومضاعفاته على التوالي ليتسنى لنا ربط العبارة المدونة والمقروءة بالأكدية بترجمتها لدينا - المترجم.

مدلولات العلامات التي ستُرد في النص:

( ) تعني كلام مضاف إلى الترجمة استكمالاً للمعنى والصياغة، وإيضاً علامات ترقيم للهوامش.

[ ] تعني مقترح قراءة لجزء منخرم من النص الأصلي.

« » تعني حوار مباشر أو اقتباس أو معنى كلمة بديل.

\* تعني هامش (تعليق) - المترجم.

## اللوحة الأولى



1 - المقدمة: حول الشخصية العدوانية لكل من إيـزآ، وإيشوم، والسبيعتي، وكسل إيـزآ

1 - (يا) ملك كل الأماكن المأهولة خالق الكون(1) .....

خيندورسانكا (2) ، المولود البكر لإنليل

[حامل]- الصولجان المهيـب، حامي ذوي الرؤوس السود (الشعب)، وراعي (3) [البشر]-

إيشوم، السفاح الفندفع (4) ذو اليدين القادرتين على استخدام الأسلحة الفتاكة.

5 - مَنْ جَعَلَ رِمَاخَهُ الْحَادَةَ تَلْتَمِعُ! (وَأَمَامَكَ)، إِيذَا بَطَلَ الْآلِهَةُ، [7]

يَتَنَاقَلُ، وَيَسْتَيْقِظُ حَانَقًا فِي مَقَرِّهِ (5)، قَلْبُهُ يَدْعُوهُ لِلْقِتَالِ (وَهَكَذَا) هُوَ...

(إِيذَا) يَقُولُ لِأَسْلِحَتِهِ: «تَلَوْنِي بِالسَّمِ الْقَاتِلِ!»

وَيَقُولُ لِلسَّبْعِيَّتِي الْأَبْطَالِ اللَّائِيضَارِعُونَ، وَمَعَهُمُ (الْمَتْعَصِبُونَ؟): «تَقْلَدُوا  
أَسْلِحَتَكُمْ!»

وَيَقُولُ لَكَ «يَا إِيْشُومُ: أَرِيدُ أَنْ أُحْتِلَ مِيدَانَ (الْقِتَالِ)»

10 - «أَنْتَ الْمَشْعَلُ: وَسَوْفَ يَسْتَضِيئُ الرِّجَالُ بِنُورِكَ.

أَنْتَ النَّذِيرُ، وَالْآلِهَةُ [.....]

«أَنْتَ السَّيْفُ الْعَرِيضُ الْفَاتِكُ [.....]»

(وَيَحْدِثُ نَفْسَهُ) أَنْهَضُ: يَا إِيْزَا (6)! مِنْ رِقَادِكَ وَخَزَبِ الْبِلَادِ.

كَمْ سِيرَتَاكِ هُنَاكَ وَيَنْتَهَجُ قَلْبُكَ!

15 - (وَكَانَتْ) أَطْرَافُ إِيْزَا مَرْتَحِيَّةٌ مِثْلَ أَطْرَافِ (النَّعْسَنِ) الَّذِي يُسْتَعَصَى عَلَيْهِ  
النُّومُ.

وَيَتَسَاءَلُ (مَعَ نَفْسِهِ) «هَلْ أَنْهَضُ؟ أَمْ أَبْقَى رَاقِدًا؟».

وَيُحْذِثُ أَسْلِحَتَهُ قَائِلًا: «أَمَكْتِي فِي مَغَامِدِكَ!».

وَيَقُولُ لِلسَّبْعِيَّتِي، الْأَبْطَالِ اللَّائِيضَارِعُونَ: «عُودُوا إِلَى أَمَاكِنِكُمْ!».

وَحَتَّى تَوْقِظَهُ أَنْتَ (إِيْشُومُ)، سَيَبْقَى إِيْزَا طَرِيحَ فَرَاشِهِ.

20 - مَعَ مَامِي (7)، مَخْطِيتُهُ، سَيُفَرِّقُ نَفْسَهُ فِي الْمَلَذَاتِ،

يَا إِنْكِدُودُ (8)، السَّيِّدُ الَّذِي يَتَجَوَّلُ لَيْلًا، مُرْشِدُ الْأَمْرَاءِ.

وَالَّذِي يَهْدِي الشَّبَانَ وَالشَّابَاتِ دَوْهَا إِلَى مَلَذَاتِ الْحَيَاةِ

(الجيدة) ويجعل(هم) مشرقين كالنهار.

## 2- خلق السبيعتي ومصيرهم

السبيعتي، الأبطال اللآيضارعون، (والذين) طبيعتهم مختلفة تمامًا

25- ومن ينظر إليهم يُضعفُ رُعبًا (لأن) أنفاسهم هي الموت: وأصولهم غريبة. ومليئون بالرهبة.

البشر مرعوبون: لا يَجْزؤون على الاقتراب منهم (9)

وإيشوم هو الباب الموصدة (الحاجزة) أمامهم.

لأنوم، ملك الآلهة، مخصب الأرض (10)

ولدت له سبعة آلهة دعاهم بالسبيعتي (11) .

30 - (ثم) مثلوا أمامه وقرر أقدارهم.

نادى الأول وأعطاه التوجيهات:

«أينما مستذهب سوف تنشر الفزع، ولن يكون لك نذ!»

وقال للثاني: «أحرق كالنار، وأثقد كاللهب!»

وقال للثالث: «لتكن لك سيماء الأسد، وليعدم وجود من ينظر إليك!»

35 - وقال للرابع: «بأسلحتك الفتاكة، عسى أن تدك الجبال وتسويها بالأرض!»

وقال للخامس: «اعصف كالرياح، وتحقق من مدار (الأرض كلها)»

وأمر السادس: «اضرب عاليًا وسافلاً: ولا تبقِ على أحدا»

وزود السابع بالسهم القاتل قائلاً «أقضِ على كل ذي حياة!»

(وهكذا) قرر أنوم أقدار السبيعتي.



40 - منحهم لإيزا بطل الآلهة، (قائلاً): «دعهم (يسيروا) الى جانبك،

«عندما يصبح ضجيج (12) البشر غير مُحتمل لك، ويهفو قلبك للخراب،

«ولإبادة ذوي الرؤوس السود (الشعب) وقتل قطع شاكان (13) ،

«دَعَهُم (يكونوا) أسلحتك الفتاكة، وليسيروا الى جانبك!»

3- السبيعتي يحرضون إيزا على القتال

45 - إنهم هائجون. وأسلحتهم مسلولة.

ينادون إيزا: «إنهض! إلى العمل!

«ما بقاؤك في المدينة كالعجوز التعس؟

«(لماذا) تتسكع في البيت كالطفل الهزيل؟ هل يتوجب علينا تناول خبز النساء

«كالمتخلفين عن ميدان المعركة؟

50 . «ماذا؟ هل نرتعب ونرتجف كمن يجهل أمور الحرب؟

«إن حثّ الخطى إلى ميدان المعركة هو للرجال: كالتوجه إلى احتفال.

«والساكن في المدينة (ولو كان) أميرًا، لن يشبع من الطعام ابدا:

«سيسخر منه شعبه، ويكون مهانًا.

كيف يتجرأ على مد يده نحو (14) السائرين الى ميدان القتال؟

55 - «على الرغم من جبروت الساكن في المدينة، (ولكن)

«كيف سيتمكن من التفوق على السائر الى ميدان القتال؟

«إن خبز المدينة مهما كان لذيذاً، فهو لا يضاهي رغيفاً مخبوزاً (فطيرًا) تحت

الرماد

«ولا يمكن مقارنة جعة «نشفو» [8] الحلوة بالماء في القرب (الجلدية).

«والقصر العالي ذو الشرفة لا يُقارَن بكوخ [الراعي]؟»

60 - «أيها) البطل إيزا، اخرج الى ميدان القتال! ودع أسلحتك تُقرقع!

«أطلق صرخةً مدوية كي يرتعش من يسمعها في الأعلى والأسفل!

«عسى أن تسمعها الإيكيكي ولتعظم اسمك.

«عسى أن تسمعها الأنوناكي ولترهب ذكرك (15).

«عسى أن تسمعها الآلهة (حميف) ولتنحن لنيرك.

65 - «عسى أن يسمعها الملوك وليسجدوا أمامك.

«عسى أن يسمعها بقية سكان البلاد وليقدموا جزيتهم.

«عسى أن تسمعها (عفاريت) «الكالو» و[لتتقهقر تلقنيا بعيداً؟]- عنك

«عسى أن يسمعها الرجل القوي، فيغض [شفته]- (16) ولتخور قواه

«عسى أن تسمعها الجبال الشاهقة (17) ولتتقوض قممها.

70 - «عسى أن تسمعها البحار المتلاطمة الأمواج فتضطرب ولتنضب ثرواتها.

«ولثقتل الجذوع القوية من الغابات الكثيفة.

«وليتكسر القصب في الأجقات التي لا تُخترق.

«ليرتعب البشر ولتخفد أصواتهم.

«ولترتجف قطعان (الماشية) وتتحول ثانية إلى طين» (18).

75 - «ولتشهد أبأوك الآلهة، ولتمتدح بطولاتك.

«أيها البطل إيزا، لماذا تركت ميدان القتال وسكنت في المدينة؟

«(إن) قطعان شاكان والحيوانات (البرية) باتت تجللنا بالعار(19) .

«نحن نتوجه بحديعنا إليك، أيها البطل إيذا:

«وعسى ألا تزعجك كلماتنا!

80 - «لا بد لك أن تُعيرنا آذانًا صاغية!

«لأجل الأنوناكي، الذين يبتهجون بصمت الموتى، افعل شيئًا حسنًا(20) :

«فبسبب ضجيج البشر يتعذر على الأنوناكي النوم (21) .

«القطعان تسحق بحوافرها المراعي (التي هي) الحياة للبلاد.

«والفزارع ينتحب بمرارة لضياح حقله المدمر؟(22).

85 - «الأسد والذئب يهاجمان قطعان شاكان[9].

«بسبب قطعانه المستباحة، يتعذر على الراعي الراحة ليل نهار، وهو يتضرع إليك

«ونحن، العارفين بالعمرات الجبلية[10]، لقد نسينا تمامًا الطرق المؤدية إليها.

«لقد (نسج!) العنكبوت بيوته على عتادنا الحربي.

«إن القوس الذي تعتمد عليه قد تمرد (علينا!): فلا تقوى عليه سوا عذنا.

90 - «نهايات سهامنا المدببة الثوّت جانبًا (23) .

«وقد علا الصدا سيوفنا، جراء استمرار الذبح منذ مدة طويلة.

4- قرار إيذا بمعاقبة الشعب، وامتداحه لجبروته وطفياه

استمع اليهم البطل إيذا:

وأثار كلام السبيعتي السرور في نفسه كأجود أنواع الزيوت.

(ثم) فتح فمه وقال لإيشوم:

95 - لماذا تجلس من دون كلام؟ وانت تسمع ذلك.

«أرني الطريق: أريد أن أذهب إلى ميدان القتال!

«السبيعتي، الأبطال اللأيضارعون، جنّدهم؟.....

«(إنهم) أسلحتي الفتاكة، دعهم يسيرون معي (24)

«أما بالنسبة لك، فأمض أمامي، وسِر خلفي!»

100 - وبعد أن (استمع إيشوم إلى خطابه)

فتح فمه وقال للبطل إيزّا:

وكانت قد استحوذت عليه العاطفة وقال (للبطل إيزّا):

«أيها السيد إيزّا لماذا تأمرت (بالشر) ضد الآلهة؟»

«هل نويت (الشر): لسحق البلاد وذبح (شعبها) من دون التراجع عن (25)

هدفك؟»...

(فتح) إيزّا فمه متكلّفاً؛

105 - ووجه (كلماته) إلى إيشوم حكيمة (أو مستشاره).

«انتبه، يا إيشوم: أصغ إلى كلماتي!».

«بالنسبة لسُكان (البلاد)، الذين نصحتني بالعفو عنهم.

«يا رسول الآلهة، إيشوم الحكيم، ذو الرأي السديد

«في السماء أنا الثور الوحشي، وعلى الأرض أنا الأسد»

110 - «في البلاد أنا الملك، بين الآلهة أنا الإله الغاضب

«بين الإيكيكي أنا البطل، بين الاتوناكي أنا الجبار»

«بين قطعان الماشية، أنا الفطارد، على الجبال أنا الكبش (26)

«في أجمات القصب (أنا) «غيزا» [11] (27) ، بين الأدغال أنا فأس  
«المكشارو» [12]

«في دروب الحرب أنا الراية

115 - «أعصف كالريح وأرعد كالعاصفة (28) .

«وكالشمس (29) أراقب مدار (الأرض).

«أخطو إلى (ميدان القتال)؟ وهناك أنا مثل الظبي

«أتسلل إلى الخرائب وأستقر (في الثنايا) (30)

«إن الآلهة جميعًا تخشى القتال؟

120 - «ويحتقرني ذوو الرؤوس السود! (أي شعب سومر واكد!!)

«لذلك، نظرًا لعدم خشيتهم من اسمي.

«واستخفافهم بكلمة الأمير مردوخ (يتصرفون كما ترغب قلوبهم) (31)

«سأجعل الأمير مردوخ حانقًا: سأجعله يهت من مقعده غاضبًا وسأبيد البشر!»

5. لقاء إيزا ومردوخ في (معبد) ايساغيلا في بابل

أدار البطل إيزا وجهه صوب شؤ - أنا [13] (32) ، وحيًا ملك الآلهة (مردوخ)

125 - اقتحم الإيساغيلا (33) ، قصر السماء والأرض،.... ووقف في حضرته.

فتح فمه وقال لملك الآلهة:

«ما الذي حدث لردائك، ولشارة سمة سيادتك، العظيمة كنجوم السماء؟ لقد علاها

الغبار (34)

«(ما الذي حدث) لتاج سيادتك، والذي جعل «إي - خال - أنكي» [14] مشرقًا

وسطح الإي - تين - أنكي [15]؟ (35) محجوب

130 - فتح ملك الآلهة فمه وتكلم: ووجه كلماته إلى بطل الآلهة إيزا:

«أيها البطل إيزا، حول العمل الذي تحدثت عنه،

«لقد غضبت حقًا منذ زمن بعيد: ونهضت عن عرشي وأحدثت الطوفان (36)

«(عندما) نهضت من عرشي، فخلت (تفككت) حكومة السماء والأرض.

«وأما السماء يا عجبنا! فقد ارتجت واضطربت أفلاك النجوم فيها.

ولم أعدها إلى مداراتها (السابقة).

135 - «العالم السفلي يا عجبنا! لقد إهتز: غلة الحقول قلت، وسيصعب فرض

الضرائب (عليها)! إلى الأبد.

«يا عجبنا، خلّت (تفككت) حكومة السماء والأرض: نضبت الينابيع، وتراجعت

السيول،

وتطلعت ثانية: (كم) من الصعب أن تروى الأرض.

«نسل الأحياء قد ضعف، وأنا لن أجدهم

«حتى تناولت بذارهم بيدي كالقزاع.

«وشيدت لنفسي منزلًا (معبدًا) لأسكنه (37).

140 - «(أما بالنسبة) لردائي، الذي أتلّفه الطوفان وبهت لونه ومظهره.

«فقد أمرت (كيّزًا) باستعادة رونق مظهره وتطهير ملبسي.

«فنفذ (كيّزًا) العمل لأجلي، وجعل ردائي رائعا من جديد.

«ثم وضعت تاج سيادتي وعُدت إلى مكاني (السابق).

«مظهري يوحى بالجبروت ونظرتي مرعبة» (38)

145 - «والبشر الناجون من الطوفان الذين شهدوا الحدث:

«هل أرفع أسلحتي وأهلك من تبقى منهم؛ باستطاعتك رفع أسلحتك وإهلاك (من تبقى منهم) (39)

«أنزلت الأوقانو (الفنيين والحرفيين) إلى أعماق (40) أبسو: ولم أقض بأمر عودتهم ثانية.

«غيرت موضع شجرة الميسو وشجرة عنبر الميسو (41) ، ولم أكشف (المكان الجديد) لأي كان.

«الآن، أيها البطل إيزا، بالنسبة لذلك العمل الذي تحدثت عنه (42) ؟

150 - «فأين شجرة الميسو، لحم (جسد) الآلهة (43) ، زينة ملك الكون (44)

«تلك الشجرة الطاهرة، الفتية الجليلة (45) اللائقة بالعظمة،

«والتي تصل جذورها إلى قاع العالم السفلي (إثر قطعها) لمئة ساعة مضاعفة (46) خلال مياه البحر الفسيح

«وبلغت قممها أعالي سماء أنوم؟

«حيث حجر زا - كين - دورو (الساطع) (47) الذي اخترت

155 - «أين نين - إيلدو\* [16] (48) . النحات العظيم لسمو إلهيتي،

«الذي يحمل الفأس الذهبي الطاهر (للإله شمش)، الخبير بذلك السلاح

«الذي يجعل؟ (.....) يلتمع كالثهار(و) يجعل (.....) يركع عند أقدامي؟ (49)

«أين گوشكينگاندا\*، خالق الآلهة والبشر (50) ذو اليدين (الطاهرتين)



«أين نين - غال \* حامل يشو (حجر الرحي العلوي) وأوشو (الحجر السفلي)  
160 - «الذي يعضغ النحاس الصلب (كأنما) هو من الجلد ليصنع منه الآلات  
والأدوات؟

«أين الأحجار (الكريمة) المختارة، غلة البحر الشاسع [17] وزينة تاجي؟  
«أين أبكالو [18] الأيسو السبعة، أسماك الفرات النقية والذين هم كسيدهم إيا  
«المتميزون بمهارات الحكمة و(الذين) جرى اختيارهم لتطهير جسدي؟ (51)  
«سمعه البطل إيزا وتقدم للأمام: فتح فمه وقال للأمير مردوخ

165 - «.....»

..... له..... سوف أهبط؟.....

«الميش (عبر الميسو [19]) اللامع.. لأجله.... سوف أهبط؟.....» (52)  
«عند استماعه لمثل هذا الكلام (فتح) مردوخ فمه  
(و) قال (للبطل) إيزا:

170 - «سأهب (عن) عرشي وسوف أحل رباط حكومة (السماء والأرض).

«سوف تعلو المياه و(تبتلع) البلاد (53)

«(النهار) الفشرق (سوف يتحول) إلى ظلام عميق.

«[العواصف] ستهب و(تحجب؟) النجوم في السماء.

«الريح الهادرة سوف تعصف ببصر البشر من نسل الأحياء وذريتهم.

175 - «جان الكأو سيظهرون ويقبضون على (54)

«الرجل - الأسد العاري الذي يجابههم.....»

«ستصعد الآتوناكي (55) وتطرح أرضاً نسل الأحياء

«من يستطيع إجبارها على التراجع، حتى أتقلد أسلحتي؟»

حالما سمع إيذا هذا الكلام،

180 - فتح فمه وتحدث مع الأمير مردوخ:

«حتى تدخل ذلك البيت (المعبد) أيها الأمير مردوخ، ويظهر غيراً رداءك ثم تعود إلى قصرِكَ.

«حتى ذلك الحين سوف أحكم بدلاً عنك وسأبقي حكومة السماء والأرض قوية.

«سأصعد إلى السماء وأعطي أوامري إلى الإيكيكي.

«وسأهبط ثانية إلى الأيسو وأبقي الآتوناكي تحت سيطرتي.

185 - «سأطارد جان الكاأو المرعبة حتى أرض اللاعودة:

«وسألوح بأسلحتي الفتكة مهدداً إيّاها.

«وسأربط أجنحة الريح الهادرة، المشابهة لأجنحة الطير

«في المعبد عليك أن تدخل، أيها الأمير مردوخ

«على يمين بوابتك ويسارها سأجعل أنوم وإنليل (56) يرضان كثورين.»

190 - إستمع الأمير مردوخ للخطاب الذي ألقاه إيذا واستحسنه (57) .

## اللوح الثاني



## اللوحة الثاني - الكسرة (أ)

6. يغادر مردوخ مجلسه فيضطرب النظام الكوني

إن الأسطر العشرة الأولى من اللوح الثاني الكسرة (أ)، رغم قلة المتبقي منه، تؤكد التفسير القائل بأن مردوخ قد تسبب باضطراب النظام الكوني بمغادرته مقعده، وهذا ما كان يخشاه.

ثم نهض مردوخ عن عرشه (الذي يتعذر بلوغه) وأدار وجهه إلى مقر الآثوناكي (58).

ودخل إلى..... [كيكونو؟] [20] (59) (ووقف بحضورهم؟)

..... تخصصه..... وأطفأ؟ وهجه (نوره) الخاص (60)

5..... استدار بوجهه إلى جهة أخرى والأرض لم.....

تصاعدت (الريح؟) (61) وتحول النهار المشرق إلى ظلام دامس.

..... الرجال في كل البلاد.....

..... وارتفعت المياه (62) .....

..... تضاعفت أعماق العالم السفلي؟.....

..... الفلك كله.....

## اللوحة الثاني - الكسرة (ب)

### 7. تنظيف ملابس مردوخ الفاخرة

الجزء او الكسرة (ب) مفصول عن الجزء السابق بفجوة ليست بالغة الطول، وهي تستمر، في جزئها الأول، في وصف اضطراب النظام الكوني بسبب مغادرة مردوخ لمقعده. كما يبحث الجزء (ب) بشكل شامل، في موضوع تنظيف ملابس مردوخ. لسوء الحظ فإن الأسطر الـ (55) التي تتضمنها هذه الكسرة هي أكثر جزء لم يحفظ بشكل جيد، لذلك يصعب متابعة تطور أية فكرة معينة فيها وبلورتها، ومن الممكن، وبشيء من التحفظ، أن يتبع المرء مسارًا معينًا وهو أن:

(1) الأسطر 1 - 14: تتضمن محاورة، ربما بين أشخاص مقدسين في ما يخص ملابس مردوخ.

(2) الأسطر 21 - 15: تدخل إيا الشفاهي (وربما تدخل آلهة أخرى) للمشاركة في الحوار ذاته.

(3) الأسطر 22 - 45: تتضمن وجهة نظر الشاعر في ما يخص التصريحات المسيئة التي صدرت عن إيذا حول ملابس مردوخ. ولم يجر استثناء الأسطر 22 - 45 التي هي استمرارية لتدخل إيا الشفاهي في الجزء الأسبق.

(4) الأسطر 46 - 52: هي تدخل موجز وغير محدد من طرف مردوخ.

(5) الأسطر 53 - 55: بداية محتملة للرد على تدخل مردوخ السابق.

.....

.....؟ التاج؟

.....قلبه.....

.....للحاكم.....

5 - الميلامو [21] التي تخصني؟ (هذه الروعة المقدسة (63) ..

إيا في الأيسو.....

فليز شمش ..... لا قبلها.....؟

عسى أن ينظر سين (بغضب) وعند إشارته.....

بخصوص ذلك العمل فإن إيا (الإله).....

10 - ملأ نفسه الغضب.....

«لماذا. بسبب الزبد؟ على سطح الماء (64).....

«من؟ سيكون متلهفاً لتقديم (قرايين) التاكليمو (65) إلى أنوم.....

«في وقت غير مناسب؟ أعطى.....

«لبوار البلدان (و) إهلاك شعوبها.....»

15 - الملك إيا تفكر في ذلك وشرع بالكلام:

«عندما نهض الأمير مردوخ (عن عرشه) (66) . لم يقض بصعود الأومانو (من

أيسو[22])

«وأشكالها (67) ، من بين رجال خلقت أنا إلى [إيزا].....».

«وفي المكان الذي لا يبلغه إله يقتربون [.....].».

«ووهب الأومانو قلباً كبيراً وجعل أصولهم راسخة (68) .

20 - «أعطاهم الفهم وجعل أيديهم ماهرة.

«للك الملابس التي جعلوها تلتمع، وهي الآن أفضل بكثير من السابق.».

وقف البطل إيزا أمامها، بلا توقف، نهازا وليلاً.

شرع (أفراد) البيت العاملين، والذين كرسوا أنفسهم لجعل الملابس تلتمع،

وصَحَّ قائلاً: «لا تقتربوا من العمل (أبداً) [23]

.....» (ومن يُقدم على ذلك) سأنهي حياته وأطيل من عذابات موته؟

25 - .....» دعه يسرع في اتمام العمل.

..... ليس له مثيل.

.....؟ وتحدّث إيزا كإنسان (69) .

(إيزا) (لربما يقول له لا يوجد أحد من ال.....) في منزل الأمير.

..... (عسى)؟ أن ينحني رأسه؟

30 ..... جعلوا ملابسه تشرق.

..... عند بابه

..... الملك شمش يخلعها (عليه)

..... يتبوا عرشه.

35 ..... (حيث) استقر المجد

..... والتي هي لهم/لقد تجمعوا.

..... منزل؟/الأمير؟ مردوخ

40



.....إيزا، العلامة.....

.....تعالى صوت صراخه؟

.....القلابس.....»

45 - «.....لسيادتك قد نهضت؟ و.....»

فتح ملك الآلهة (مردوخ) فمه وقال (70) :

.....وعرجوا للسماء.»

.....قال: «عودوا إلى مقراتكم»

.....فتح مغاليق ذهنه.

50 - «.....على جدار وجهك(خديك) (71) .

.....شعبهم.

.....{من دون التراجع}- عن هدفك.»

.....إلى؟ ملك الآلهة قال (72) :

.....اليوم.

55 - .....

## اللوحة الثاني - الكسرة (ج)

### 8. إيزا يُقدّم خطته المدمرة

الجزء أو الكسرة (ج) مفصول عن الجزء السابق بفجوة وتتضمن محاورة تدور حول تنظيف ملابس مردوخ. ومن المحتمل أنها تعالج موضوعًا آخر، تبدأ ببعض الكلمات المتحفظة الضعيفة لإيشوم (اللوحة 2: 2) وتستمر حتى النهاية بخطاب يبسط فيه إيزا خطته المدمرة، وتستمر خطبة إيزا هذه عبر كل الجزء أو الكسرة (أ) من اللوحة الثالث.

فتح إيشوم فمه وتحدث عن ذلك العمل

وجه كلامه إلى البطل إيزا

«أنا غطيت؟»

5 - «كنت غاضبًا يا إيزا (73) .....

«لتستقر الجبال (74) و..... ذلك»

ابن إنليل الموقر جدًا (75) الذي لا..... يشرع برحلته؟

{ودخل؟} - إي - ميسلام وإعتلى عرشه (76)

وراجع مع نفسه ذلك العمل (77)

10 - (لكن) قلبه كان مضطربًا ولم يقدم له جوابًا.

ومنه (يقترّب إيشوم؟) يسأله عندئذٍ عن قراره؟

«إمض أمامي: أريد أن أذهب على درب الحرب (78) !

«فالنهار يقترب من نهايته وقد انقضى الأجل (79)

«أقولها: سوف أتمد تألق شعاع الشمس

15 - «في الليل سأغطي وجه سين (القمر) (80) .

«وسأقول لأدد: أكبر جماح ثوريك! (81)

«أبعد الشحب. وتخلص من الثلج والمطر؟

«إلى؟ مردوخ و إلى إيا سأوحي بالخبر؟

«إن الذي شت في أيام الوفرة؟ (سوف)- يُدفن في أيام الجفاف (82) .

20 - «إن الذي قَدَم مَحْمُولًا على الماء (بزورق؟). سوف يُجبر على العودة على طريق التراب.

«إلى ملك الآلهة (مردوخ) سوف (أقول: إبق في إيساغيلا؟)»

«سينعنون لكلمتك. ويطيعون أمرك».

«إن ذوي الرؤوس السود سيتوسلون إليك، لكن لا تستجب لتضرعاتهم!»

«سأفحو (البلد)؟ وأجعله تلالاً».

25 - «سأدمر المدن وأحولها إلى أرض قاحلة

«سأسطح الجبال وأبيد قطعانها.

«سأزلزل البحار وأهلك كائناتها.

«سأخرب أجقات القصب وأدغالها الكثيفة وأشعل الحرائق فيها.

«سأقتل كل ذي حياة.....»

30 - «لن استبق أحداً؟.....»

«لن أدع قطعان شاكان ولا الحيوانات المتوحشة تذهب إلى أي مكان.....»

«سأتصرف هكذا وكأنني أدعو العدو؟ ليغزو مدينة إتر أخرى.

«إن الابن لن يبالي بسلامة أبيه، والوالد لن يبالي بحياة ولده.

«وستضحك الوالدة وهي تتأمر من أجل موت ابنتها.

35 - «سأدخل {.....} في منزل الآلهة، هناك حيث الرجل الشرير لا يمكنه الدخول.

«في مقر الأمراء سأجعل الأوغاد يسكنون.

«الوحوش..... سأدخلهم:

«في المدينة التي يلتقي الناس فيها، سأمنع دخولها.

«سأجعل كل وحوش الجبل تنحدر إلى الأسفل (إلى السهول):

40 - «سيخربون (كل) الحقول حيثما وطأت أقدامهم.

«وحوش البراري لن يبقوا في الصحراء، سأدعهم يهيمون في ساحات المدينة.

«سأجعل الفأل سيئًا، ومراكز العبادة جرداء.

«في مسكن الآلهة..... سأدع (العفريت) ساك - خل - خازا يدخل (83).

«سأخرب قصر [الملك] وأجعله أطلالا.....؟».

45 - «سأنهي ضجيج (84) البشر وأحرمهم من كل متعة.

«مثل..... مثل نار بلاد العدو.

«..... الشر، وسأجعل الشر يدخل».

## اللوح الثالث



## اللوح الثالث - الكسرة (أ)

### 9 - إيزا يبسط خططه المدقمة

الجزء او الكسرة (أ) من اللوح الثالث مرتبط مباشرة بنهاية اللوح الثاني (الكسرة ج)، ويبدأ بمقدمة موجزة ومحفوظة جيدًا عن شخصية درامية (الأسطر 1 - 4) تبين تهور إيزا وطيشه، ثم يتبع ذلك جزء محفوظ جيدًا أيضًا (الأسطر 5 - 28) يستمر فيها إيزا ببسط خططه المدقمة؛ كما هو مذكور في الكسرة (ج) من اللوح الثاني. أما الأسطر السبعة الأخيرة (29 - 35) فغير موجودة، وهناك إشارات قليلة إليها في نهاية الأسطر الفردية.

..... من دون حاجة لأحد (85)

..... ما هو مدبر.....

..... الأسود.....

5 - «نحو..... سأجعله يذهب.....»

..... المنزل؟..... سأحتل وسأقصر أيامهم.

«سأنهي حياة الرجل الصالح الذي يتصرف كوسيط.

«والرجل الشرير، قاطع الرقاب. سأضعه في أعلى المراتب

«سأغير قلوب البشر بحيث لا يصفى الأب إلى ابنه.

10 - «والابنة سثدث أمها بكراهية.

«سأجعلهن يتكلمن بالسوء وينسين ألتهن.

«وسيتفوهن بالكفر الشنيع والوقاحة البالغة.

«سأوقظ اللص وأغلق الطرق.

«الناس في المدينة ستنهب ممتلكات بعضها بعضًا

15 - «سيهجم الأسد والذئب على قطعان شاكان (86) .

«سأجعل..... غاضبًا، هو (/هي) سيضع النهاية لولادة الأبناء.

«ستحرم القابلات من صراخ المواليد والأطفال.

«وفي الحقول سأبعد ملاحل الفرحة (87) .

«الراعي والحارس سينسيان سقيفتها الصغيرة.

20/أ - «سامزق الكسوة من على أجساد البشر.

20/ب - «وسأجعل الرجل الشاب يتجول عارياً في ساحات المدينة (88) .

«سأرسل الشاب إلى الأرض (89) التي لا أثواب فيها (90) .

«سوف يُعذم الشاب خروفاً ليقدمه قريباً لحياته.

«وسيصبح نادراً أن يجد الأمير حقلاً يُقدّمه الكاهن أمام شمش (91) .

«عبثاً سيفتش المريض عن قطعة لحم مشوية يُقدّمها كقربان طوعاً.

25 - «و(.....) لن يُطلقه حراً؟... سيتجول حتى يموت.

«مثل؟..... سأجعل عربة الأمير مفقودة.

«..... سأقطع.

«..... سأحتلها.

(تكلمة الجزء او الكسرة الثانية 35 - 29: وغير موجودة في الأصل)



## اللوحة الثالث - الكسرة (ب)

هذا الجزء (الكسرة) غير موجود فعليًا، وهو مع الفراغ الذي يسبقه والذي يتبعه يخفي جزءًا واحدًا من فاعلية القصيدة؛ وهو الذي يقود إلى العرض النهائي لخطط إيذا المدمرة في الكسرة (أ)، وإلى تدخّل إيشوم الذي يوتّخ إيذا لقيامه بالدمار (الكسرة ج: 1 - 10). إن الأسطر الأربعة عشر الأولى من الجزء (ب) مفقودة تمامًا.

المطر و.....

الرياح المدمرة.....

## اللوح الثالث - الكسرة (ج)

### 10. الحوار العنيف بين إيشوم وإيزا والمتعلق بخطط إيزا المدمرة.

72 سطرًا من هذا الجزء عبارة عن حوار حاد بين إيشوم وإيزا، موضحة في خمس ملاحظات مع إجابات (1-10: 11-27: 28-37: 38-56: 57-72). إن نسب الأسطر 1-10 إلى إيشوم مؤكد عبر التسلسل الكلي للقطعة، وبصورة خاصة تطابق الأسطر 3-10 مع الأسطر 33-39 في اللوح الرابع، والتي هي انتقاد إيشوم لإيزا بسبب الشر الكامن فيه.

«للقوي.....»

«مثل دم ال.....»

«جعلت الناس تحت الحماية الخاصة المكزسة لأنوم وداگان (92) .

يحملون السلاح (ضد بعضهم).....»

«لقد أزلت دماءهم مثل مياه المطر في أحياء المدينة

5 - «لقد مزقت أوردتهم وأجريت دمائهم كالنهر.

«صرخ إنليل (وقلبه متأثزا) «واحسرتاه» (93) .

«من عرشه (وثب).....»

«ودمدم بلعنة على لسانه.

«وأقسم ألا يشرب من مياه النهر.

10 - «اشمأز من دماءهم (94) وأقسم ان لا يدخل الإيكور (95) ؟

«إيزا وجه كلماته إلى {إيشوم رسوله}.

«السبيعتي الأبطال اللايضارعون (96) .....

«كلهم مغا.....»

«أي.....»

15 - «الرسول.....»

«الذي..... الكلمات؟

«الذي مثل غيزًا.....»

«الذي أمام البيت.....»

«الذي مثل.....»

20 - «الذي.....»

«الذي إيّزًا.....»

«ذو وجه يشبه الأمد (97).....»

«في قلبي الغاضب.....»

«فلتقد الطريق: أريد أن أسير على درب الحرب (98)

25 - «السبيعتي الأبطال الالايضارعون [استدعهم.....]

«اسلحتي الفتاة [دعها تسير إلى جانبي]

«أما بالنسبة لك فأمض أمامي [وسر خلفي]

إيشوم سمع كلامه ذلك؛

«تغلبت عليه العاطفة وقال لنفسه (99)

30 - يا ويلتاه على شعبي الذي غضب عليه إيّزًا و.....»

الذين ثار عليهم البطل يرگال (100) مثل العاصفة في المعركة (101) وعفاريت

كانما هم يقتلون الإله الخفي (103) الذي ذراعاه ليستا ضعيفتين  
كانما هو قد أمسك طير الأنزو [24] الشرير (104) بشبكته المنشورة  
فتح إيشوم فمه؛

35 - ووجه كلامه إلى البطل إيذا:

«لماذا تأمرت بالشر ضد الإله والبشر؟

«هل تأمرت بالشر ضد ذوي الرؤوس السود (سواد الناس) من دون أن تتراجع عن هدفك؟»

فتح إيذا فمه وتحدث:

إلى إيشوم رسوله ووجه كلامه

40 - «إنك مطلع على قرار الإيكيكي ورأي الأنوناكي

«أعطيت أوامرك حول ذوي الرؤوس السود ومُنحت الحكمة (105)

«لماذا إذن تتذمر كالرجل الجاهل

«وتنصحنني كالذي لا يعلم شيئاً عن كلمة مردوخ؟ (106)

«ملك الآلهة مردوخ قد أخلى عرشه

45 - «من بين كل البلدان ما الذي بقي ثابتاً

«لقد خلع تاج سيادته (ألهيته)

«الملوك والأمراء..... نسوا فرائضهم

«لقد حل حزامه (تعهدده؟)

«والغى العقد بين الإله والإنسان[25] ومن الصعب أن يعقد ثانية

50 - «غيزا الهائج جعل ملابس مردوخ مضيئة كالنهار، وقد سما بالميلامو(أشعته الإلهية المقدسة)

«ويده (أي مردوخ) اليمنى قبضت على الصولجان، سلاحه الجبار

«عبّرت نظرة الأمير مردوخ عن الغضب!

«ما قلته أخبرني به..... عنهم

«يا رسول الآلهة، إيشوم الحكيم التي نصيحته خيرة وكريمة

55 - «الآن لماذا الكلام.....

«ألا تطيب لك كلمات مردوخ؟

«إيشوم فتح فمه (وقال للبطل إيزا):

«البطل إيزا، منذ؟.....(107)

«اسحق البشر و.....

60 - «القطعان حيث.....

«أجمت القصب المكتظة التي عليها.....لا.....

«الآن بالنسبة لما قلته، إيزا البطل:

«وضع المرء، وأنت..... سبعة

«قتلت سبعة منهم ولم تستثن فردًا واحدًا.

65 - «إبعد؟ القطعان و..... لا.....

«إيزا أسلحتك.....؟ تفرقع

«الجبال أرتعدت والبحار هدرت

«لكي تجعل السيف العريض الحد.....»

«بريق الشمس؟ ينظرون إلى الجبل.

70 \_ «القصر.....»

«ذلك المرء؟ سوف يقسم؟.....»

«.....»

«.....»

## اللوحة الثالث - الكسرة (د)

إن الثغرة بين المقطع المهشم في الجزئين او الكسرتين (ج/د) ربما ستتيح المجال للاجتهاد حول مضمون محتوياتها مسبقًا، إلا أنها على الرغم من ذلك ثغرة قصيرة يمكن للمرء أن يتصور أنها قد تتضمن حوارًا مزعجًا بين إيذا وإيشوم، وأن تدخل إيذا في نهاية الجزء الناقص يبدو مؤكدًا ضمن جوابه في بداية السطر الثاني وحتى السطر 127 من اللوح الرابع، ومن دون انقطاع، وتتضمن خاتمة الحدث. إن القسم الأول من الإجابة، التي يتضمنها الجزء (د)، مكزس لإظهار قوة إيذا، ولو أنه استمر بامتداح شجاعة إيشوم بشكل مستمر. وعلى ذلك فإنه يؤسس للمقدمتين المرتبطتين بينهما بالاعتراض: «إنه أنت أيها البطل إيذا من لا يخش اسم الأمير مردوخ».

### 11. إيشوم يعظم جبروت إيذا

فتح إيشوم فمه وقال للبطل إيذا

«يا أيها البطل إيذا، إنك تمسك بزمام السماء (108)

«تحكم الأرض كلها، وتتسيد البلدان

5 - «أنت تزلزل البحار وتدمر الجبال

«تقود البشر، وترعى القطعان

«إي - شارا [26] تحت تصرفك وإي - انگورا [27] في قبضتك (109)

«تسيطر على شو - أنا، وتحكم إي - ساغيلا (110)

«تسخر كل القوى المقدسة لنفسك، فالآلهة تخشاك

10 - «يتحاشاك الإيگيكي رهبة منك وتخشاك الآنوناكي

«إذا ما اتخذت قرارًا، سيصغي إليك أنوم

«يوافقك إنليل، هل هنالك أية خصومة بلا أمر منك؟



«هل تدار (أي) حرب، إلا بك؟»

«ملابسك هي دروع القتال

15 - «فهل تجرؤ أن تقول في قلبك» إنهم يحتقرونني (111) , (112)

## اللوح الرابع



## 12. دمار بابل ورثاء مردوخ لها

«إنه أنت أيها البطل إيذا الذي لم تخش اسم الأمير مردوخ (113)

«لقد حننت بعقد «ديم - كور - كور - را» (114) مدينة ملك الآلهة (مردوخ)،  
عقدة البلدان.

«لقد غيرت طبيعتك المقدسة واتخذت هيئة البشر (115)

«تمنطقت بأسلحتك ودخلت إليها (بابل)

5 - «في أرجاء بابل تحدثت مثل خابيتو (116) كأنما أنت مزعم على غزو المدينة  
«أبناء بابل الذين كالقصب في الأجمات لم يكن لهم أي مشرف (قائد) وتجمعوا  
حولك.

«إن من لا يجيد استخدام السلاح أشهر سيفه

«ومن لا يعرف القوس أبقى سهمه متوترا

«ومن لا يعرف شيئا عن القتال شرع بخوض المعارك

10 - «إن من لا يعرف شيئا عن القوة يهرب كالطير

«المقعّد يسبق الرجل ذا الخطوة السريعة والضعيف يتغلب على القوي

«يتفوهون بالكلمات الجارحة الوقحة ضد الحاكم والمشرف على مراكز عباداتهم

«أغلقوا بوابات بابل بأيديهم وهي كالنهر الذي يفيض عليهم بالنعمة (117)

«أوقدوا النيران في معابد بابل كأنهم غزاة البلاد

15 - «وأنت، بصفتك من يوجههم، سرّ أمامهم.

«وجهت سهمك صوب إمگور إنليل (سور بابل الداخلي) الذي صاح مستغرنا: أه

قلبي (118).

«لقد طوّحت بعرش «موخارا» حارس بواباتها (119) وسط الدم المسفوك من  
شبانها وشاباتها.

«أما سكان بابل فقد(كانوا) هم الطير وأنت الشرك الذي يجتذبه  
«أنت أوقعت بهم في شبكتك، أمسكت بهم وذبحتهم أيها البطل إيذا

20 - «بعدئذ غادرت المدينة، خرجت الى الضواحي

«ثم اتخذت هيئة الأسد ودخلت إلى القصر

«(و) حالما رأتك كتائب الجيش تمنطقت بأسلحتها

«واستمر الغضب في قلب الحاكم المنتقم من بابل

«أعطى أوامره لجيشه كما لو أنه سيسلب الإعداء

25 - «وأخذ يبحث قطعات جيشه على اقتراف الأعمال الشريرة

«يا أيها الرجال الشجعان إنني مرسلكم إلى المدينة فلا تتوقفوا

«(أنتم) في رعاية الإله فلا تخافوا

«أرسلوا الكبار والصغار إلى الموت

«ولا تتركوا أحدا، حتى الطفل والرضيع

30 - «إنهبوا الكنوز المكسدة في بابل

«انتظمت القوات في خطوط ودخلت المدينة

«بالأقواس الملتهبة والسيوف المسلولة

«لقد وضعت الناس الذين تحت رعاية خاصة(مغفيين) (120) ، بحماية أنوم

وداگان المقدسة

«وسفكت دماءهم وكأنها مياه قناة جارية في ساحات المدينة

35 - «قطعت أوردتهم وجعلت دماءهم تسي—(ل) في النهر

«متأوها وقلبه منقبض

«مردوخ السيد العظيم...شهد وصاح يا للهول

«وجاءت لعنة من فمه

«وأقسم بأن لا يشرب من ماء النهر، إشمأز من دماءهم ورفض دخول الإيساغيلا

40 - «آه يا بابل، التي جعلت قممها مترفةً كما النخلة، لكن الريح عصفت بها

«آه يا بابل، التي حشوتها حبًا كما في كوز الصنوبر، لكني لم أشبع من وفرتها.

«آه يا بابل، التي رعيته كبستانٍ مثمر، لكني لم أتذوق ثماره.

«آه يا بابل، التي تشبه ختفًا من عنبر الميشو[28]، المعلق في رقبة أنوم(السماء)

(121)

«آه يا بابل، التي حملتها في (122) يذي، كلوح الأقدار، ولن أسلمها لأي أحدٍ آخر

45 - «هكذا تكلم مردوخ (123)

«..... التي من الأيام الغابرة..... منها.

«وحتى لو أنه غادر رصيف الميناء..... فليعبر مشيًا على الأقدام

«وحتى لو كان البئر (الصهريج) ليس بأعمق من حبل واحد، فلن ينقذ حياة رجل

واحد (منهم) (124)

«وفي عرض البحر الفسيح، دعهم يقودون بالمجداف قارب الصيد لمائة ساعة

مضاعفة (= مائة فرسخ؟)، وليضطرب القارب ذو السارية.

13. تدمير سبتار وأوروك ودور - كوريكالزو

50 - «وبالنسبة إلى سبتار المدينة القديمة فإن إنليل سيد البلدان قد منع عنها

الطوفان عنها لأنها كانت حبيبة عينيه (125)

«لقد خزيت سورها ضد إرادة شمش وحطمت استحكاماتها (126)

«أما بالنسبة لاوروك مقر أنوم وعشتار، مدينة خدم المعبد والمحظيات المقدسات

(127)

«اللواتي حرمتهن عشتار من أزواجهن ومنحتهن حرية التصرف (128)

«هناك تصدر عن رجال ونساء السوتيين صرخات يتردد صداها (129)

55 - «وفي إي أنا (130) نهض كهنة الطقوس والمنشدين (131)

«الذين حولت عشتار رجولتهم إلى أنوثة كي توقع الورع في قلوب الناس

(132).

«ينهض حاملو الخناجر والشفرات، حاملي المباضع والسكاكين الصوانية.

«الذين، من أجل بعث البهجة في قلب عشتار، يسمحون لأنفسهم بالممارسات

المحرمة (133).

«(و) عيّنت عليهم حاكما ظالما عديم الشفقة (134)

60 - «فأغضبهم وأستخف بطقوسهم الدينية

«غضبت عشتار وزادت نقمتها على اوروك

«أيقظت العدو واجتاحت البلاد كما الحبوب على سطح الماء

«مواطن «بارشا/داكشا» [29] لم يتوقف عن رثاء إي - أووگال [30] (135)

المحظّم

«والعدو الذي قمت بإثارته لا يود التوقف عن (الدمار) (136).

## 14 - تدمير ديرو ولعنة أنشان

65 - «ومن ثم قال أشتاران (137) هذه الكلمات.

«مدينة ديرو[31] التي حوّلها إلى صحراء

«سحقت رؤوس سكانها كما القصب

«كالزبد، أسكت ضجيجهم على سطح الماء (138)

«لم تصفح عني أيضًا وسلمتني إلى السوتين (139)

70 - «بسبب مدينتي ديرو أنا لن أجلس في موقع القضاء

«لن اتخذ أي قرار يخص البلاد

«ولن اعطي الأوامر وأمنح التوجيهات (أبدًا)

«طالما أن الناس تخلوا عن الحق وجنحوا إلى العنف

«هجروا العدالة وصاروا ميالين إلى الشر

75 - «سوف أثير الرياح السبعة القديمة في هذا البلد

«ومن لم يفن في الحرب فسيموت بالعقاب

«ومن لم يمت بالعقاب فسيخطفه العدو

«ومن لم يخطفه العدو فسيقتله اللص

«ومن لم يقتله اللص فسيضربه سلاح الملك

80 - «ومن لم يضربه سلاح الملك فسيصرعه الأمير

«ومن لم يصرعه الأمير فسيجرفه أدد[32]

«ومن لم يمجّه أدد ستحمّله أشعة شمش (140) بعيدًا

«ومن ذهب خارجا ستحملة الرياح بعيدا

«ومن دخل الى مسكنه ستضربه عفاريت الرابيصوص وتوقعه (141)

85 - «ومن صعد أعلى التل فسيهلك عطشا

«ومن نزل أسفل الوادي فسيغرق في الطوفان

15 - اتهام إيشوم الأخير لإيزا

«أنت (يا إيزا) قد محقت التلال كما الوديان!

«إن الذي يحمل م(سؤولية)؟ المدينة يقول لوالدته

«آه لو بقيت كامئا في رحمك يوم ولدتني!

90 - «لو كانت هناك نهاية لحياتنا؟ لو اننا متنا سوية؟ (142)

«طالما أنك ولدتني في مدينة خُطم سورها (143)

«سكانها هم القطيع، وإلهمهم مطارد (144)

«والذي شبكته مقفلة الفتحات (العيون): لم يتمكن حتى المحبين الخلاص (منها)  
وماتوا ميتة عنيفة.

95 - «إن الذي أنجب ولدا وأخذ يصرح: - إنه إبني

«ربيته، وهو من سيكافئني،

«هذا الإبن سوف أسلمه للموت وعلى والده أن يدفنه

«بعد ذلك سوف أسلم والده للموت ولن يكون له من يدفنه

«إن الذي شيد بيتا سوف يقول: هذا مسكني

100 - «شيدته بنفسه وسأرتاح فيه:



«في اليوم الذي يبعدني فيه قدرتي، سأرتاح فيه

«سوف أسلمه للموت وأدقر منزله

«بعد ذلك، كل شيء سيصبح خرابًا وسأسلمه لرجل آخر

«أيها البطل إيذا لقد قتلت حتى الرجل الصالح

105 - «وقتل الطالح

«قتلت من أثم بحقك

«وقتل من لم يأثم بحقك

«قتلت (كهن) الإينو الذي كان متلهفًا لتقديم (قربان) التاكليمو إلى الآلهة (145)

«قتلت ال(غير - سقوو) حاجب الملك (146)

110 - «قتلت المسنين على العتبة

«وقتل الفتيات الشابات في مخادعهن

«مع ذلك لم تجد السكينة والسلام أبدًا

«لذلك قلت في أعماق قلبك لقد احتقروني

«هذا ما قلته في أعماق قلبك أيها البطل إيذا

115 - «أريد أن أضرب الرجل القوي وأرهب الضعيف

«أريد أن أقتل قائد الجيش (و) أجعل الجيش يهرب

«أريد أن أدقر كيكونو (147) الحرم المقدس وأسوار التحصينات

«أريد أن أفني مؤونة المدينة

«أريد أن أخلع سارية المرسى، فتمضي السفينة بعيدًا

«أريد أن أحطم مقبض الدفة بحيث تعجز السفينة عن الوصول الى الشاطئ

120 - «أريد أن أقتلع السارية وأمزق حبال الشراع

«أريد أن تجف [أثداء؟] النساء لكي لا يستمر الرضع بالحياة

«أريد أن أغمر الينابيع بالطمي لكي يتعذر على القنوات جلب الماء الوفير

«أريد أن أجعل الإركالا[33] ترتج وتزعزع السموات أيضًا

«أريد أن أمحو إشراق (الشولبا - إيا) (148) وأن أرمي النجوم من السماء

125 - «أريد أن أقطع جذور الشجرة كي لا تنبع براعمها

«أريد أن أحطم أسس السور كي تترنح زواغله (مسناته)

«أريد أن أحتل عرش ملك الآلهة مردوخ كي ينفرط الاجتماع (149)

16 - (الصحة) إيذا يُصدر قرازا بتحطيم أعدائه

استمع البطل إيذا إليه (إيشوم)

خطاب إيشوم أسعده مثل الزيت الفاخر

130 - ومن ثم تكلم إيذا:

«البحر.. البحر، (150) السوبارتيون.. السوبارتيون، الآشوريون.. الآشوريون

«العيلاميون.. العيلاميون، الكشيون.. الكشيون

«السوتيون.. السوتيون، الكوتيون.. الكوتيون

«اللوبيون.. اللوبيون، البلاد والبلاد (الأخرى)، المدينة والمدينة (الأخرى).

135 - «البيت والبيت (الأخرى)، الرجل والرجل (الأخرى)، الأخ لا يستثنى أخاه (الأخرى)!

عسى أن يذبح بعضهم البعض الآخر

«بعد ذلك فلينهض الأكديون ثانية (151) : ليدمروهم جميعًا وليحكموهم جميعًا»

وجه البطل إيزا كلامه إلى إيشوم حكيمة (مستشاره؟):

«إذهب يا إيشوم، فيما يتعلق بما قلته، نفذ ما يتمناه قلبك: (152)

أدار إيشوم (بعند) وجهه صوب جبل خيخة [34] (153)

140 - تجمع السبيعتي، الأبطال اللايضارعون خلفه

وصل البطل (154) جبل خيخة، رفع يده وساوى الجبل

جعل جبل خيخة بمستوى الأرض

في غابة السرو اقتلع جذور الأشجار

145 - الأجقات المكتظة أصبحت كما لو أن خانيش (إله الدمار؟) قد مر بها  
(155).

دقر المدن وحوّلها إلى صحاري (156)

ساوى الجبال بالأرض وذبح قطعانها

زلزل البحار وأهلك الكائنات فيها

دمر القصب والأجقات المكتظة، اشتعل فيها كالنار

150 - لعن القطعان وأحالها إلى طين (مرة ثانية)

عندما اكتفى إيزا وعاد إلى مقره (157)

## اللوحة الخامسة



## 17- إيزا ينسب لإيشوم فضل تهدئة غضبه

عندما هدا إيزا وتبوء عرشه (158)

كل الآلهة تطلعت إلى وجهه

كل الإيكيكي والأنوناكي كانت تقف وجلاً

فتح إيزا فمه وتحدث لكل الآلهة

5 - «انتبهوا جميعكم واصغوا لكلماتي

»بسبب الخطايا السابقة نويت شراً

«قلبي كان يتأجج غضباً، فقررت إهلاك البشر

»ومثل (الراعي) المأجور أبعدت الكباش الذي كان يقود القطيع

«مثل الرجل بلا خبرة في رعاية البساتين افرطت في التشذيب

10 - «مثل الذي يغزو البلاد، لم أميز بين الجيد والرديء (بل) ذبحتهم (جميعهم  
مغا)

«فلا يمكن للمرء أن ينتزع الجسد الميت من بين فكي الأسد المزمجر

«عندما يثور فرداً ما لا يمكن إسداء النصيح إليه

«من دون إيشوم حكيماً ما الذي كان يمكن أن يحدث؟!؟

«أين كان ليذهب المشرفون على معيشتكم وأين كان كهان الإينو (159)

15 - «أين قرابين الطعام؟ إياكم وشم رائحة البخورا»

فتح إيشوم فمه وتحدث:

ووجه كلامه للبطل إيزا:

«إيها البطل إيزا اصغ لكلماتي!

«هذا كله حسن ولكن إهدأ الآن! ها نحن في خدمتك.

«في يوم غضبك الشديد، أين الذي يستطيع مجابهتك؟؟؟

18 - إيزّا يدعو إيشوم ويوجهه لإعادة اعمار أكد

20 - إيزّا سمعه وأشرق وجهه

أشرق تقاطيعه فرحا مثل نهار مشرق بهي.

دخل إي - ميسلام واحتل مجلسه (160)

دعى إيشوم كي يعبر عن نيته

ولكي يقدم له التوجيهات الخاصة بسكان أكد المحطمين (161)

25 - «عسى أن يتضاعف سكان البلاد الذين أصبحوا قلة

«عسى أن يطأ الطويل والقصير الطريق (نحو أكد ثانية)

«وليصرع الأكدي الضعيف (162) السوتي الجبار

«ليطرد الأكدي (الواحد) سبعة (منهم) كالماشية!

«لتغدوا مدنهم خرائب (و) مقاطعاتهم الجبلية (163) إلى صحارى

30 - «ستسلب منهم الغنائم الكبيرة وتضعها في شو - أنا (164)

«ستعيد آلهة البلاد الغاضبة الى مقراتها [35] (165)

«سأرجع شاكان ونيسابا (166) ثانية إلى البلاد

«ستحرص على أن تقدم المناطق الجبلية خيراتها الوفيرة، والبحار ثرواتها

«سأعيد إلى الحقول التي خربت من جديد ثمارها

35 - «عسى أن يجلب حكام المدن غلالهم الكثيرة إلى شو - أنا

«عسى أن ترفع المعابد المدفونة رؤوسها عاليًا مثل الشمس الملتهبة

«عسى أن يحملها دجلة والفرات مياه الخير

«أما بالنسبة للذي يمّون الإيساكيلا وبابل عسى أن يجهّزه حكام المدن بالتموين (الكافي) لها.

19- الخاتمة: الأصل المقدس للقصيدة والوعد ببركة إيّزا لكل من يبجل هذه القصيدة

«عسى أن (يدوم) مديح السيد نرغال (167) والبطل إيشوم سنوات لا عد لها

40 - لأن إيّزا حال غضبه قد خطط لتدمير البلاد وإهلاك أهلها

لكن إيشوم مستشاره هذاه وأنقذ ما تبقى (من ذلك؟)

كابتي إيلاني مردوخ (168) بن دايبي كان ناظم القصيدة في هذا اللوح

أوحى له بها خلال الليل وفي النهار عندما تلاها لم يفته شيء واحد

ولم يضيف إليها سطرًا واحدًا (من عنده) (169)

45 - إيّزا سمعه ووافق عليها

كما أنها أعجبت حكمه إيشوم

والآلهة أعربوا عن إعجابهم بنواياه ومباركتهم له

لذا تحدث البطل إيّزا فيما بعد.

«في المعبد المقدس للإله الذي رُتلت فيه هذه الأغنية (القصيدة)، عسى أن تتراكم

الوفرة والخيرات

50 - «لكن الإله الذي يرفضها عسى أن لا يشم رائحة البخور

«عسى أن يحكم الملك الذي يمجّد اسمي كل العالم

«عسى أن لا يلقي الأمير الذي يمتدح بطولتي نذا أبدًا

«والمغني الذي ينشدها لا يموت بالوباء

«وسيحتمي الملك والأمير بكلماته

55 - «الكاتب الذي يحفظها (لكي) تُذكر سوف ينجو من بلاد العدو(النفى) ويُمجّد في بلده

«وفي الحرم (المقدس) للحكماء حيث يذكرون اسمي دومًا سأمنحهم الإدراك(الفهم) (170)

«في البيت حيث يوضع هذا اللوح، وبالرغم من غضب إيّزا، وبطش السبيعتي

«سيف الدمار لن يقترب منه والخلّاص [36] سوف يُضمن (يُكتب) له (171)

«عسى أن تدوم هذه الأغنية [37] (172) أبدًا وتبقى خالدة

60 - «عسى أن تسمعها البلدان كافة ولتحتفل ببطولتي

«عسى أن ترتلها الشعوب كافة ولتعظم اسمي!



## هوامش القصيدة

### لويجي كالي

(1) السطر الأول هو أول فاصلة قاطعة *crux interpretum* للقصيدة، وهي منسوبة إلى إيزا أو إيشوم أو مردوخ بصيغ عديدة، ونسبتها إلى مردوخ مقترحة من راينر (E. Reiner) وغيره من الباحثين. معتمدين بصورة رئيسة على جلاله اللقبين اللذين تفتح بهما القصيدة كما يُعتقد، ومن ثم فإن النهاية الضائعة للسطر الأول يجب أن تحتوي ضمناً على اسم مردوخ، أو في الأقل على الفعل لودلول (Ludlul) الذي يعني «دعني أمتدح». ولطالما ساورني الشك في مثل هذه الترجمة للأسباب الآتية:

أ- إن اللقبين الافتتاحيين لا يخصان مردوخ بصورة شاملة.

ب- تمنح القصيدة أهمية قليلة نسبياً إلى مردوخ، ولا يرد اسمه في اللوح الخامس: في الحقيقة أن اللوح الخامس تسيطر عليه شخصيتا إيزا وإيشوم وأفعالهما.

ج- افتتاحية القصيدة تتسم بصيغة التراتيل بصورة مؤكدة: وحسب أنموذج التراتيل السابقة بدءاً عندما يُطلق اسم على الآلهة المحتفى بها في السطر الثاني (أو بعد ذلك بقليل)، فالسطر الأول يتكون بصورة شاملة من ألقاب تشير إلى تلك الآلهة، وأؤكد أن (اللوحة الأولى: 1 - 5) ليس تضرعاً مكرشاً لخيندورسانكا/إيشوم. كما أنه يجب ألا يدهشنا أن مؤلف القصيدة يُخاطبه أولاً، لأنَّ الفضل يعود لإيشوم كي يتمالك إيزا غضبه المُدْمَر، ويوافق على القرار ببعث الشعب الأكدي (البابلي)، وعهد إلى إيشوم بالذات تنفيذ قراره هذا (اللوحة الخامسة).

(2) اسم الإله السومري خيندورسانكا يعني «الصولجان المقدس» (أنظر: اللوح الأول: 3)، وهو

غالباً ما يُقرن بإيشوم الأكدي (أنظر: اللوح الأول: 4) ويستخدم هنا كأحد ألقابه. [38]

(3) اصطلاح ذوو الرؤوس السود «صلمات/ظلمات ققدي» *salmat qaqqadi* «يعتدد مراراً في أدب بلاد النهرين، وخصوصاً في هذه القصيدة. وهو يعني الشعب أو البشر» (أنظر: اللوح

(4) الجزار المندفع، يمثل اشتقاقاً لغوياً سومريًا يعادل صيغة الاسم (يشم)، ويبدو أن كاتب ملحمة إيزا يستمتع بتوظيف اشتقاقات لغوية كهذه. (كما في إيزا، اللوح 2: 21 و 151).

(5) مقر إيزا لا بد أنه معبد إيزا المسمى إي - ميسلام (E - meslam)، راجع هامش رقم 32 في موضع آخر. ولقد ترجمت (شبتو shubtu) في موقع آخر في القصيدة كمكان بسبب ما يتضمنه المتن، لكن «المقر» هنا يبدو مناسباً لما يرد في (اللوح الثاني: 13 - 19).

(6) ما يرد في (اللوح الأول: 13 - 14) ربما يمثل إجابة إيشوم وزده بالموافقة، والذي يعكس طاعته للكلمات الموجهة إليه من طرف إيزا في (اللوح الثاني: 9 - 12)، وحين ترجمت فقدت الكثير من قسوتها، واصطدمت بشكل أقل مع دور المَهْنئ لغضب إيزا، الذي قام به إيشوم طوال القصيدة. لكنه أمراً ليس مستحيلاً أن تُعد الكلمات المذكورة في (اللوح الثاني: 13 - 14) صادرة عن راوي المقدمة، أو أنها كلمات صادرة عن إيزا مخاطباً نفسه.

(7) الاسم مامي (Mami) هو مختصر لماميتو (Mamitu) وهي من آلهة العالم السفلي ومعروفة بكونها إحدى زوجات نرغال. وإحدى روابط إيزا بنرغال، وهو تشخيص معروف في النصوص الأخرى من الأدب الأكدي، لكنها تميل إلى الاختفاء في هذه القصيدة، حيث يُذكر الإلهان بشكل مباشر (أنظر: اللوح 3: 31 - 39 واللوح 5: 100).

(8) إنكيدودو Engidudu لقب سومري مستخدم مع مختلف الآلهة، وترجمته الحرفية هي «السيد الذي يتجول ليلاً». [40]. «belu muttallik muši».

(9) هو [شاشو šašu] مذكراً، ويبدو أنها تشير إلى «التفيس، نفشو = النفس Napišu» في (اللوح الأول: 25).

(10) موضوع ولادة الآلهة من اتحاد السماء والأرض يعود إلى الأساطير السومرية.

(11) السبعيتي (أو السبعتي/سببتي) تعني «سبعة» في اللغة الأكديّة (وتمثل نجوم الدب الأكبر في الفلك العراقي القديم وترمز للشر) [41].

(12) إن موضوع «ضجة» البشر الفعّير عنه بالمصطلح خوَبُرو huburu يتكرر في (اللوحين الأول: 73 - 82 والرابع: 68)، فهو غير مُستبعد بصورة تامة، بحيث يمكن التعبير عنها بالمصطلح

رگمو (rigmu) في (اللوحة الثاني - الكسرة ج: 54)، (أنظر: هامش رقم 84). إن قصيدة إيزا تتبع هنا موضوعاً مألوفاً جداً في الأدب الآكدي، حيث ترد في الأسطورة البابلية القديمة المعروفة باسم اتراخاسيس (Atrahasis) كلمتا خوئرو (huburu) ورگمو (Rigmu)، ولهما قيم وصفية مجازية. ومن ناحية ثانية، فهي تعبر بشكل أساسي عن ثورة البشرية ضد قدرها في العمل لخدمة الآلهة، ومن طرف آخر تكون سبباً لمختلف أنواع العقاب للثائرين، ومن ضمنها الطوفان (أبوبو Abubu). وبخصوص هذه الملاحظة، راجع بيتيناتو (G. Pettinato).

## Die Bestrafung des Menschen geschlechts durch die Sintflut Or Ns 37 (1968), 165 \_ 200

كذلك نجد أن كلمة أبوبو (Abubu) [42] غالباً ما تستخدم مجازياً في الأدب الآكدي لتشير إلى «الدمار» الذي يوازي الطوفان، لكنه يختلف عنه.

في قصيدة إيزا يتكرر المصطلح ثلاث مرات (اللوحة الأولى: 32، 145) و(اللوحة الرابع: 50) ويبدو أنه يشير دائماً إلى الفيضان بذاته.

(13) «قطيع شاگان» (būl šakkan herds) يشير في قصيدة إيزا إلى الحيوانات التي يستخدمها الإنسان، والتي يحميها الإله شاگان [43]، وعلى أساس هذه الملاحظة تشير بولوم (bulum)، سواء وردت مع شاگان (šakkan) أو من دونه دوماً إلى قطيع.

(14) من بين المعاني التي يمكن أن تعنيها عبارة «يمد يده» (qata - tarasu)، والتي تتفق مع النص: «يَرْحُب» أو «يُلَوِّح بيده مباركاً» والترجمة المحتملة الأخرى حسب رأي المختصين هي «يعضز» (انظر في: Epopea: صفحة 174).

(15) الأيكيكي والآتوناكي هما مجموعتان من الآلهة غالباً ما تُذكران معاً في نصوص بلاد النهرين، لكنها لا تتضمننا المعنى ذاته دائماً. في أحد المفاهيم الشائعة، أن مواقع المجموعتين هي في العالم العلوي (السماء) والسفلي (تحت الأرض)، والذي يشار إليه بكلمة أبسو (Apsu) في (اللوحة الأولى: 186، وأحياناً في الأرض). وفي هذه القصيدة هنالك براهين على هذا الموقع. (أنظر: اللوحة الأولى: 177، 183 - 184). إن أعداد الأيكيكي والآتوناكي تختلف من نص إلى آخر في إيزا (اللوحة الخامسة: 3) يرد فيه أن عدد الآتوناكي 600.

(16) البناء الفختم الآخر لنهاية السطر هو «وعض بانه أو إصبه» [أوبان هو u ŠUban -].

(17) قراءة [ليشتاح إيتوماLištah - h ituma] تبدو كأفضل اقتراح من وجهة النظر في الكتابات القديمة، راجع لابات «المعتقدات الدينية».

(18) إن التعبير «يعود» بالمضمون ذاته في (اللوح الرابع: 150، هامش رقم 156)، ويشير إلى خلق الإنسان وطبيعته، وكما ورد في نصوص أخرى.

(19) يميل إيذا إلى إفناء حتى الحيوانات المفيدة للإنسان، جراء ذات الخطايا التي يتهم بها الإنسان (اللوح الأول: 120، اللوح الثالث - الكسرة د: 15، اللوح الرابع: 113)، والتي تضم خطيئة الإنسان في رفضه إقامة الطقوس لإيذا. انظر أيضًا: هامش رقم 21.

(20) إن هذا التعبير يناسب الآلهة العالم السفلي (انظر هامش رقم 15) حيث إن الموت هو النهاية الحتمية لأي ثورة بشرية ممكنة، وهذا هو ما يعبر عنه باصطلاح «ضجيج» (هامش رقم 12).

(21) موضوع ضجة البشر التي تحرم الآلهة من النوم نجدها مرتبطة بإيليل، انظر (أتراخاسيس Atrahasis، اللوح الأول: 359).

(22) الأسطر 83 - 84 و 85 - 86 في اللوح الأول تصف حالة الفوضى العامة المرتبطة بالإحساس بالعذاب، وانصراف الإنسان عن العبادة، والتي تتطلب حسب قرار السبيعتي تدخل إيذا الحازم.

(23) الترجمة بحسب القاموس الآشوري - شيكاغو (CAD.L.P.215).

(24) السطر 44 (انظر اللوح الأول: 40) أيضًا، يرد فيه أن «الأسلحة الفتاكة» لإيذا هي في الحقيقة للسبيعتي الملزمين بالسير معه.

(25) «قارع الطبل». إن هذه الترجمة لكلمة ماخيصو (Mahisu) التي تُرَدَّد هنا، وفي (اللوح الرابع: 93) تبدو مناسبة للمعنى المُخَذَّد لمصدر الفعل مُخص (Mhs) والمتضمنة مقارنة بكلمة «الذباح» (gorgeur) و«tueur»: لابات] أو ما شابهها. ويرد الفعل ماخاصو (Mahasu) بالمعنى نفسه في (اللوح الرابع: 84 و 115).

(26) ترجمة «[أنا] الحمل» [شوباكوŠubaku] [44]، والتي دعمها قاموس AHW صفحة 112، تبدو مناسبة في النص كما تبين ذلك جيدًا في (اللوح الأول: 117) عند ترجمة «أنا صخرة الشوبوŠubu» [لابات..... الخ] إضافة إلى كونها غامضةً بعض الشيء لعدم ملائمتها

(27) حرفياً: «أنا الإله كيزا» وكيزا أو كيزو هو إله النار، ويتردد ذكره مرات عديدة في القصيدة كإله (كما في اللوح الأول: 141).

(28) حرفياً: «مثل الإله أدد (أذو، حدد)»، وهو إله المظاهر الجوية يتردد ذكره في القصيدة في (اللوحة الثاني - الكسرة ج: 16 واللوحة الرابع: 81 - 82).

(29) حرفياً: «مثل الإله شمش»، وشمش هو إله الشمس، ويتردد ذكره مراراً في القصيدة.

(30) لإعادة تركيب عبارة (TÜR) [ina Tar basi] راجع فون زودن.

(31) تبدو هذه كأنها مترجمة أوحيدة الممكنة للنصف الثاني من السطر، طالما إنه يرد في المخطوطتين اللتين تحتويان الكسرتين (ج، د)، يُقرأ ليّو - وش (libbu - uš) مع الضمير المتصل المفرد شو (Šu). إضافة إلى أن النص هو بالتأكيد في حالة المفرد في الفعل إيبوش (p - pu - uš) [ا] (وهي ليست كذلك في الكسرة د إيبوشو «ip - pu - šu»، والتي يمكن ترجمتها كشرط مفرد أو جمع). ومن ثم فإن معنى التعبير سوف يكون كالآتي:

بالنظر لسلوك البشر المعادي لإيزا ومردوخ (اللوحة الثاني، الجزء أ: 120 - 122)، فإن باستطاعة مردوخ ولزاماً عليه معاقبتهم كما يجب. نظراً للإهانة التي لحقته (اللوحة الأول: 122)، وسوف يشرف إيزا بنفسه على إثارة مردوخ بهذا الأسلوب (اللوحة الأول: 123).

(32) شو - أنا (Šuanna) إحدى الأسماء التي تُطلق على مدينة بابل، وتعني في اللغة السومرية «يد السماء». أنظر: RLA صفحة 344 § 30. وهنا تطرح قضية تحديد المكان المضبوط لإيزا لحظة مغادرته بابل. من المؤكد أنه يتحرك من معبده إي - ميسلام (E - meslam) الذي يعود إليه في ما بعد كما يرد في (اللوحة الثاني - الكسرة ج: 8، اللوح الخامس: 22). إن الحقيقة المجردة التي تقول إن إيزا يتجه صوب مدينة بابل توحى بأنه يغادر مدينة أخرى: لذا لا بد أنه موجود في معبد إي - ميسلام في مدينة كوثا (Kutha) المكرسة له ولبركال، وهو أمر لا يتعارض مع أن (شو أنا - Šuanna) هنا تشير إلى أن جزءاً مقدّماً من مدينة بابل مخصصاً إلى مردوخ، أي فجفع إيساغيلا (E - sagila)، وخصوصاً بعد إعادة النظر بالواقع، وهي وجود معبد إي - ميسلام المقدس لبركال وإيزا في بابل أيضاً مثلما هو موجود في كوثا (أنظر: RLA صفحة 356). إن معنى اصطلاح «ملك الآلهة» هو أمر مؤكد في (اللوحة الثالث - الكسرة ج: 356).

الرابع: 2). وسأعتبر الأمر كذلك في كل الحالات التي يرد فيها هذا الاصطلاح، باستثناء (اللوح الأول: 28)، حيث يشير بشكل صريح إلى أنوم.

(33) الإيساكيلا (Esagila) تعني (في اللغة السومرية «المعبد الذي يرفع رأسه عاليًا»)، وهو معبد مردوخ في بابل. للمزيد أنظر: 1 RLA، ص 353 في ما بعد الفقرة 99. (وكذلك كتاب بابل للمترجم - عمان، 2010).

(34) كلمة «ملابس» تبدو ترجمة مناسبة للكلمة الأكديّة سوكوتو (Sukuttu)، والتي تشير في قصيدة إيزا إلى كل ما يخص التزيين المتعلق بتمثال مردوخ (المعادن الثمينة والأحجار الكريمة والتاج والملابس... إلخ). وترجمة العبارة الأخيرة للسطر قد وافق عليها لابات أيضًا. (أنظر: المصادر في Epopea، ص 183).

(35) الإي - خال - أنكي هو معبد الإلهة ساربانيتوم (زوجة مردوخ)، والإي - يَمَن - أنكي هي زقورة ببل (البرج) ويقعان في مجمع المعابد في مدينة بابل. (أنظر: هامش رقم 33).

(36) السطر 132 ذو أهمية أساسية لفهم معتقدات بلاد النهرين الدينية بصورة عامة، وعقيدة كابتى - إيلاني - مردوخ الدينية بصورة خاصة. وكما هو واضح من بقية القصيدة فإن العناصر الثلاثة لقصيدة (غضب مردوخ، وقيامه من عرشه والطوفان) كلها أمور مترابطة في ما بينها بشكل وثيق ضمن التسلسل المحدد الذي وردتنا فيه، ويقدم غضب إيرا عنصرًا رابطًا لا يمكن أن يكون سوى احتقار البشر له «وقد عانى منه. (جراء افتقاده للطقوس اللاتقة به)، وهو استنتاج جرى التوصل إليه في اللوح الثاني 122 - 127 - 128... إلخ. ويظهر بصورة خاصة في (اللوح الثاني - الكسرة ب: 23)، والذي تعبّر هيئة مردوخ بموجبه عن الشروط المطلوبة للحكم، ومن دون هذه الهيئة، أو مع هيئة مشوهة، فإن مردوخ ليس في موقع يؤهله للحكم أما قرار مردوخ بالتخلي عن عرشه فالمقصود به هو التعبير عن احتقار الإله المهان، ويفهم منه عندئذ إلى توقف الحماية الإلهية بحسب معتقدات بلاد النهرين. إن مثل هذه النظرية قد جرى عرضها بشكل أفضل في النصوص الأخرى، عندما تكون الحالة هي قيام الأعداء بإبعاد تمثال الإله، والذي حدث أكثر من مرة في تاريخ بلاد النهرين، وبصورة خاصة إبعاد تمثال مردوخ عن مدينته. وبالنسبة لسكان بلاد النهرين، كما نعلم، فإن تمثال الإله لا يختلف كثيرًا عن الإله ذاته، ومن ثم فإن إبعاد التمثال يعني بأن الإله لم يعد في موقع حامي المدينة. كما يعتقد عادةً. إن مثل هذا الحدث لا يمكن أن يحدث من دون موافقة الآلهة المعنية، ومن ثم يُستنتج أن ما حدث ليس إلا عقابًا من الآلهة بسبب أخطاء البشر. في موضوع الفيضان (أبوبو - Abubu).

تطرح علينا القصيدة وجهة نظر مثيرة للاهتمام، تأسيسا على خطاب مردوخ، خصوصًا في تعبير «في ما مضى» (أولتو - أولو/Ullu - Ultu) الوارد في (اللوح

الأول: 162)، أن مردوخ يشير به إلى الطوفان العام، والذي هو أيضًا طوفان أتراخاسيس (Atrahasis)، واللوح الحادي عشر لجلجامش، وكذلك في اللوحين السادس والتاسع من أسطورة الخليقة (إينوما إيليش - Enuma Elis). وليس بالأمر المستغرب أن يجري الاستشهاد بالطوفان بعملين أدبيين من بلاد النهرين على أنها من عمل الإله إنليل (قصيدتنا تحافظ على هذا التقليد في اللوح الرابع: 50)، لأنه ابتداء مع ديانة بابل الرسمية الجديدة الممثلة في (إينوما إيليش). حيث حل مردوخ محل إنليل كرئيس لمجمع آلهة بابل. وليس غريبًا أن يتكلم مردوخ هنا عن الفيضان، لا بصفته دمارًا سببه المياه (على الرغم من أن هذا العنصر يظهر أيضًا في اللوح الأول: 171)، بل بصفته اضطرابًا كونيًا سببه الاعتراض على اقتراح إيژا، (أنظر: اللوح الثاني: 170 - 171). على أية حال، بإمكاننا القول إنه بالنسبة لكابتي - إيلاني - مردوخ فإن النظرية السابقة للفيضان قد جرى إغناؤها بخصوصيات جديدة، لكن على الرغم من ذلك، فإن هذه النظرية لا تمثل بدعةً لمن اعتاد عليها من سكان بلاد النهرين، وبالمقابل، فإنهم قد اعتادوا إطلاق كلمة «طوفان» (أبوبو) على جميع (المصائب) الاجتماعية والسياسية التي تصيبهم.

(37) بعكس ما يعتقد لابات، من غير الممكن ربط هذا السطر (وكذلك السطر الذي يسبقه) مع السطر 137 في اللوح الأول، لأنه في كل هذه الأمثلة تظهر صيغة الفعل مشيرةً إلى الواقع لا الافتراض، وعلى الرغم من ذلك فالمعنى المباشر يبقى غير مؤكد، وربما يعني أن الطوفان قد اجتاح معبد مردوخ، مجبرًا الإله على أن يجد لنفسه موقفًا آخر(؟).

(38) يبدو لي أن هذا السطر يُعبر عن الازدراء الذي يعلن عن نفسه في سلوك واضح من التعالي والتكبر (زيموا - ظبو/zimuatubbu)، والغضب (كاليت - نيتلي/galitnitli) في جانب مردوخ الآن، وقد عاد كما كان. والفضل يعود إلى استعادة هيئته وملابسه إلى سابق عهدها، ونجاحه في تقييم التحدي الذي ثار بوجهه بواسطة البشر ومن ثم إهمالهم له. التعبير (زيموا-ظبو/zimuatubbu) بالإمكان مقارنته مع (مينا - توباتي - إيليش - ناشاتي في الإينوما إيليش/Mina tubbati eliš našati of Enuma eliš في (اللوحة الرابع: 77)، ويعود (كاليت - نيتلي/galit nitli) ليظهر في (اللوحة الثالث - الكسرة ج: 52) [46].

(39) دعنا لترجمة الكلمة ري - إينا (Re - eha) أنظر: AHW صفحة 969 حرف أ. تعامل لابات مع العبارة بصيغة المثال ب للشخص الثاني المخاطب (أنت) وربما يبدو أقل إقناعًا، لأنه

يتقاطع مع خطاب مردوخ الذي بصيغة المتحدث (أنا).

(40) الأومانو (Ummanu) يعزفون بأنهم الحكماء والفنيون، وهم موضوع (اللوحة الثاني ب: 16 - 21). وكما هو واضح في النص، فإنهم كانوا قد عاشوا على الأرض قبل الطوفان، وفي جميع الاحتمالات يماثلون (الآبكالو / Apkallu) [47]. في (الأبسو / Apsu)، المذكورين في (اللوحة الأول - 162)، وثلاثة منهم يُستشهد بأسمائهم في (اللوحة الثاني: 155، 158، 159). وبالنسبة للحكماء السبعة (أنظر: Or Ns 30، ص 1 فيما بعد)، وبالنسبة لمردوخ فإن اختفائهم من الأرض هو سبب محدد لإمكانية إعادة تركيب تمثاله، طالما أنه يتطلب إلى خبرتهم الطقوسية. والأبسو هو مملكة وعالم (إيا/ Ea) إله الحكمة والمياه العذبة العميقة (أنظر: هامش رقم 51 أيضا).

(41) الاهتمام والحرص شرطان ضروريان لتركيب التماثيل المقدسة. والتعرف على نوع شجرة ميسو (Mesu) ما زال غير مؤكد، وقد جرى اقتراح الكلمة الألمانية «zürgel baum»، والفرنسية «micocoulier» لهذه الشجرة. [48]

(42) في الواقع لم يتحدث إيزا بصراحة عن هذا العمل كما يوحي مردوخ بذلك، بل إله كان يفكر فيه كما في ملحوظته في (اللوحة الثاني: 127 - 128).

(43) تدعى شجرة الميسو (Mesu) «جسد أو لحم الآلهة» طالما أنها كانت تستخدم في نحت الأجزاء الداخلية (وليس الأطراف)، أو في نحت أجساد التماثيل المقدسة.

(44) «ملك الكون» لا بد أنه مردوخ ذاته، فاللقب مشابه، لكنه غير مطابق للقب الأول في (اللوحة الأول: 1) [49]، وقد ترجمه لابات بـ «in signe de tout roi». وفي هذه الحالة فإنه يشير إلى التماثيل الملكية (أنظر: اللوحة الأول: 185)، لكن هذه الترجمة أقل توافقاً مع قواعد اللغة الأكديّة.

(45) وهنا نجد تلاعباً لفظياً آخر للكلمة، وهو أمر يستمتع به كابتي - إيلالي - مردوخ، فنرى توازناً لفظياً بين كلمتي ميس (Mēs) السومرية ونظيرتها ميسو (mēsu) الأكديّة. ويبدأ هنا أيضاً أفضل احتفال يُذكر في آداب بلاد النهرين بشجرة الميسو (mesu). أنظر: Epopea صفحة 192، و(فان دايك - J. Van Dijk في «التاريخ الديني المصور» كوبنهاغن 1968، ص 397 - 398).

(46) «الساعة المضاعفة» هي المسافة التي تغطي مسيرة ساعتين على الأقدام من طرف



كان متداولاً ومعروفاً [50].

(47) احجر زاكيندورو (zaginduru) هو اللازورد المائل للاخضرار بموجب القاموس الآشوري، (CAD صفحة 11)

(48) نين إيلدو (Ninildu) وكوشكين باندا (Guškinbanda) (اللوح الأول: 158) ونين - كأل (Ninagal) (اللوح الأول: 159) هم ثلاثة من الأبكالو (Apkallu) السبعة المذكورين في (اللوح الأول: 162). وأسماء السبعة وجدت في طقوس الكابو (kallu) (Racc. 46= BE) (13987) في (اللوح الثاني: 26 - 31)، والذي يرد أيضًا في (Epopéa، ص 191)، وهم كما يذكرهم لابات (المصدر نفسه، ص 4) لمطابقة الأبكالو (Apkallu) مع الأومانو (Ummanu) (في اللوح الأول: 147)، أنظر: هامش رقم 41.

(49) السطر 157 غامض لافتقاده المفعول به للفعليين: ومن المفترض أن يتضمن في النهاية المفقودة للسطر السابق. وربما يمكننا عذ عبارة «الذي سبب (...)» لأن ينحني عند قدمي إشارة وتلميح إلى انحناء الشجرة (الكونية؟) من طرف شخصية مقدسة، أو بطل ما من أجل وضعها تحت أقدامه، كما هو مصور في اختتام بلاد النهرين بشكل متكرر. [51]

(50) التلميح إلى صناعة التماثيل النذرية، سواء كانت للآلهة أو للبشر وبصورة خاصة الملوك.

(51) هذا السطر يحتوي على عنصرين للتعريف (الابكالو / Apkallu و الأومانو / Ummanu ، ثم يرد ذكر الأفسو / Apsu في اللوح الأول: 147)، والحقيقة أن السطر ينهي الجزء الأول من الخطاب الطويل لفرдох بخصوص استحالة الاستمرار بتنظيف تماثله على الأرض (عكس السماء). إن مصطلح سمك الفرات [52] يحيلنا إلى الموضوع الأسطوري المتعلق بالحكماء السبعة في بلاد النهرين (أوانس / Oannes)، أنظر: Epopéa، ص 198 + هامش رقم 166 ولايات (الديانات - Riligions، ص 288).

(52) على النقيض من الفكرة التي جرى عرضها في Epopéa، أنا أعذ (دول/دو6/دو - Dul/Du6/Du) نظيرًا لـ (elu - عالي/علو)، أي «صعود وارتفاع» إيزا، القادر على جعل (عبر الميشو/ Elmesu - Amber) يظهر ثانية على الأرض، وربما غيره من الأحجار الكريمة كذلك، مبددًا بعضًا أو جزءًا من المصاعب التي أثارها مردوخ، وهذا لا يتعارض مع خطة إيزا التدميرية من أجل تنظيف تماثيل مردوخ، وسيكون لزاقا عليه (أي مردوخ) أن يتخلى عن كرسيه، كما هو معروف أساسًا في الطقوس التي مارسها سكان بلاد النهرين، وهذه الحقيقة هي أساس الاعتراض الجديد من مردوخ (اللوح الثاني: 170)، الذي يصر على أن مغادرته مقعد الحكم لا بد لها بالضرورة أن

توقف مسيرة النظام الكوني كما أعترض منذ اللحظة الأولى في (اللوحة الثاني: 133) من النص الأصلي.

(53) إن ذكر الدمار الناتج عن مياه الفيضان سيكون موقعه أفضل في نص (اللوحة الثاني: 133) في ما بعد، والذي كما قيل في السطر 36 يبدو أنه يشير إلى الطوفان العالمي.

(54) لهذا الصنف من العفاريات في أدب بلاد النهرين أنظر: WdM 1، ص 47 - 48.

(55) من الأبسو Apsu، أنظر: (اللوحة الأول: 184) هامش رقم 15 أيضًا.

(56) آنوم وائليل الإلهان العظيمان في مجمع آلهة بلاد النهرين يمثلان أعظم ضمان للحماية. إن مشهد الثورين على جهتي البوابة هي بمنزلة مرجع بصري للتقليد المتبع في نصب تماثيل كبيرين لثورين برأسين بشريين (أو أورثوستات [53])، بنقش نصف بارز في مداخل أسوار المدن وغيرها من الأبنية المهمة.

(57) هذا السطر الشعري ينقسم إلى جزئين، وهو المتمم (catch line) للوحة الثاني.

(58) أبسو، أو العالم السفلي، أنظر: Cf أيضًا الهامشين رقم 15 و 55.

(59) الاقتراح بإكمال بناء عبارة (كي - گو - ناشو/ gi - u - g(u - a(n) - šu - a [ لإصطلاح كيگونو، أنظر: (اللوحة الرابع: 8)، وهامش رقم 147، تعطينا معنى جيدًا، لكنه غير مؤكد من الناحية البليوغرافية، ولكونها غير صحيحة أيضًا من ناحية القواعد اللغوية.

(60) يبدو أن مردوخ أطفأ أثناء استعداده للالتحاق بالعالم السفلي، إشراقته (شارورو: šaruru)، الرمز المرئي لقوته المقدسة. ويتكرر الاصطلاح ثانية في (اللوحة الثاني ج: 14، واللوحة الرابع: 124)، باستخدام الفعل ذاته، مع الإشارة إلى (شولبا إيا - شمش/ Šamaš - Sulp'ea) لقد جرت مناقشة كلمة شارورو (Šaruru) من طرف E. Cassin، في (la splendens divine)، باريس 1968، [54].

(61) إن عدم التأكد من بناء الجملة، على الرغم من صلاحيتها للمقطع، يعود سببه إلى حقيقة أنه لا يمتلك أي نظير محدد في (اللوحة الثاني: 171 - 174)، المواز لهذا السطر وللأسطر التالية في الأجزاء الصالحة للقراءة. إن خفوت ضوء النهار وعتمته في (اللوحة الأول: 172) لا يعزى إلى أي سبب محدد.

(62) أنظر: (اللوح الأول: 171).

(63) كلمة ميلامو (melammû) تُرجمت في الكلمات التي تلتها في السطر.

(64) يتكرر هذا الاصطلاح في (اللوح الرابع: 68) عند الإشارة إلى صحيح البشر الذي جرى أسكاته.

(65) أنظر: هامش رقم 145 المتعلق بـ (اللوح الرابع: 108).

(66) يبدو أن كلمة «عندما» في النص هي أفضل ترجمة لكلمة [Ennaša] (وتعني حرفيًا «الآن وقد»). لاحظ أيضًا أن كلمة (Enna) قد ترددت في الحقبة البابلية الحديثة في قصيدة إيزا فقط، كما أن كلمة «نهض» هنا تعني «غادر». أنظر: (اللوح الأول: 170)، و(اللوح الثاني الكسرة أ: 1). [55]

(67) هذه هي الترجمة الحرفية لمقطع ملتبس، فـ«لهم» قد تشير إلى الأومانو (Ummânû) الواردة في السطر السابق، وقد تعني «تخصهم» أو «صنعت من طرفهم». الرأي الثاني ربما هو الأرجح، ولا يشير أية مصاعب للاصطلاح التالي «بين البشر المتداخلين الذين خلقوا بواسطة المي (me) - وهي القوة الإلهية»، الذين هم في الأغلب الأوفانو مع سيدهم إيا، أما «الصور» فربما تشير أيضًا إلى العمائيل المقدسة الصغيرة.

(68) المعنى الذي يوحي به الجزء التالي من السطر يبدو أن إيا قد أنشأ مجلس الأوفانو.

(69) في (اللوح الرابع: 3) يجري توبيخ إيزا لكونه قد تصرف مثل البشر أنظر: هامش رقم 115.

(70) للمطابقة أنظر: هامش رقم 32.

(71) التعبير ملتبس، ولم يرد في مكان آخر نذا قد تفكر في (الوجنات) (مثل: دور آبيا / dūr appiya لجلامش - اللوح الحادي عشر: 137)، أو أنها ربما تشير إلى الأنث [56].

(72) هنا تبدو بداية الجواب (ومن المستحيل تحديد هوية الشخص القائل) ردًا على التصريح القصير الصادر عن مردوخ، والذي بدأ في السطر 46.

(73) هذه ترجمه صحيحة من ناحية القواعد لكلمة إيزا - ا - گو - اوکما [ma - ug] - Er - ra  
gu - a. مصدرها الفعل آكاگو (agagu) وسبق لها أن ظهرت في القصيدة [57]، وقد تعني أن  
(إيزا إغبر وجهه)، ولذا فإن قراءتها «إيزا كان غاصباً» سيكون مستحيلاً.

(74) تعبير غامض ربما يشير إلى إيزا مجازاً [58].

(75) هذا اللقب مشابه لذلك الخاص بـ(خندورسانگا/إيشوم - Hendursanga/išum)  
لوارد في (اللوحة الأولى: 2)، وهو بالتأكيد يشير به هنا إلى إيزا. وهذا أمر جلي بذكر(إي ميسلام /  
E - meslam) في (اللوحة الأولى: 8)، والخطبة في (اللوحة الثاني: 9) في ما بعد.

(76) تعبير رصين، وهو كما في (اللوحة الخامس: 22)، مقدمه لخطبة مهمة لإيزا، حيث أن ذكر  
أي - ميسلام (ولأجله انظر: هامش رقم 32) يعني أن إيزا قد عاد إلى معبده.

(77) عبارة (آنا - شبري - شاشو/a - ri ša - na šī] p - a [šú - a - ri ša - na šī] p - a)، والتي تعني «على ذلك  
العمل»، تبقى غامضة نوعاً ما في مكان آخر من القصيدة. الاصطلاح (شيبرو / Šipru) يشير  
دوماً إلى هيئة مردوخ (شوكوتو/Šukuttu). لكن الإشارة هنا لا تبدو مقنعة، و«العمل» المقصود  
به يبدو أنه ذو صفة تدميرية، ويكون إيزا مسبباً له.

(78) سطر مماثل للسطر 96 في (اللوحة الأولى)، والسطر 24 في (اللوحة الثالث - الكسرة ج)،  
والذي هو، من دون شك، أمر صريح صادر عن إيزا إلى إيشوم. لذا فإنه من المحتمل أن كلمة  
«هو» [Šašu] التي ترد في السطر 11 من (اللوحة الأولى) تعني إيشوم، لكن هذه المرة  
يُحتمل أن تعني قلب «šag - šu» (اللوحة الأولى: 10).

(79) الجزء الأول من السطر له أهمية الجزء الثاني ذاتها، إذ إن كليهما ينذر بقرار إيزا المهم  
بالاستمرار في الدمار، والذي جرى وصفه في بقية أجزاء (اللوحة الثاني - الكسرة ج)، وفي كل  
أجزاء (اللوحة الثالث - الكسرة أ). هذا هو الرأي الذي أشرت فيه مع الباحثين الذين يترجمون  
الأفعال بصيغة المستقبل، فإن كان هذا التأويل صحيحاً (ويبدو أنه فوق مستوى الشك استناداً  
إلى السطر رقم 13)، فالسؤال المطروح هو: متى إذن تسرد لنا القصيدة الدمار الذي يقوم به  
إيزا في اللحظة التي ينفذه فيها فعلاً، أي بصيغة المضارع. يبدو أنه وصولاً إلى (اللوحة الثالث -  
الكسرة أ)، يجري الإعلان عن هذه الأفعال بصفاتها أفعالاً سوف تحدث، بينما من (اللوحة الثالث -  
الكسرة ج) صعوداً، فإنها تُوصف كمنجزات. طالما أنه في التنظيم العام لرواية القصيدة يكون من  
غير المحتمل أن يجري سرد الدمار الناتج عن (الحريق / intieri)، ويمكن اختصاره وحصره في  
(اللوحة الثاني - الكسرة ب) فقط. وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن مثل هذا السرد للأحداث لم يحدث

فعلًا في الواقع (لمزيد من النقاش المفصل حول هذا الموضوع أنظر: Epopea، ص 208 210). إن هذه الملاحظة تثير معضلة في تحديد الصنف الأدبي لقصيدة إيزا، كما جرى توضيح هذا الأمر بدقة.

(80) في الوقت الذي يرد في (اللوح الثاني - الكسرة ج: 14) حدوث زوبعة زفلية تحجب الشمس، وهذا ما يؤكد ملاحظتي حول (Agigu) [59] وهو أمر وارد الحدوث في الشرق، لكن تجد أن (اللوح الثاني - الكسرة ج: 15) يشير إلى حدوث خسوف قمري، الذي يعتبره سكان بلاد النهرين رمزًا أو إشارة إلى سوء الحظ أو الطلع.

(81) أدد: إله المظاهر الجوية (أنظر: هامش رقم 28) و(الثورين الصغيرين) هما إلهان ثانويان معروفان باسم «تتين السماء» و«هو الذي يغطي الجبال»، أنظر: فايدر: Weiduer AFO, 19: 11).

(82) ذكر فرانكين R Franken في (BiOr 30: 433) أنه قرأ بصورة واضحة في النص الموجود عن هذا السطر: راقو - شيليبو - شومي - ايمو - تو، ويعني السلحفاة و«الزكة» تموت عطشًا [60].

(ut - mu - e l - me - um - Šu) (ut - mu - u - pu - lep - še - qu) (raq) / - tu))

على الرغم من أن الاستنساخ اللاحق الذي قَدَّمَهُ لي هيكِر (Hecker) (أنظر: Epopea، ص 88: 19 و 16 و 32) يجزم بأنه غير مؤكد جدًا عند إعادة بناء بداية السطر، الذي يقوم غوسمان بافتراض كونه مؤكدًا، وأنه قد جرى تقديمه مع الكثير من علامات الاستفهام التي أُشْرِت في Epopea باستخدام العلامات ذاتها، فإن استنساخ هيكِر يرجح قراءة فرانكين (R. Franken) التي تبدو غريبة نوعًا ما ضمن السياق، كونها تتبنى قراءة مختلفة للعلامات المسمارية [61].

(83) لهذا الاسم، الذي نظيره الأكدي هو (موكيل - ريش - ليموتيم) (mukil) - lemuttim - reš، أنظر: (AHW ص 670 أ)، وهو عفريت شرير أحيانًا يُشَبَّه بالجنّي الشرير (نامتارو / Namtaru)، والذي يعرّف بصفته نذير الموت، أنظر: WDM الفقرة الفرعية / (Namtar).



(92) «لدين هم تحت الحماية الخاصة»، هذه ترجمة العبارة الأكديّة (صابي كيديني/ ikkib sabē kidinni)، والموصّحه جزئياً بالعبارة التاليمية (هؤلاء المقربين لأنوم وداگان وتكتب ikkib Anim u Dagan) [64]، وهم مواطنو بابل وبعض المدن الكبيرة في بلاد النهرين من أصحاب الامتيازات، كالإعفاء من الخدمة العسكرية الإلزامية لقد كانوا أمنين في ظل هذا الوضع نتيجة لبركة الآلهة الكبرى، وهو أمر واضح بالنسبة لأنوم، رئيس مجمع الآلهة لبلاد النهرين، لكنه أقل كثيلاً من هذه المرتبة بالنسبة لداگان، لذلك يتساءل رومر في (ZA 63، ص 314) إن كان داگان هنا لا يتساوى مع إنليل. إن معنى السطر واضح على أية حال، إيشوم يلوم إيزا لقيامه بنشر عدوى حرب التي أصابته، حتى بين غير المعتادين على الحرب.

(93) إن المقارنة بين السطرين 3 - 6 في (اللوح الثاني) لهذا الجزء، واسطرين 33 - 36 في (اللوح الرابع)، حيث يتحدث (هامش رقم 92) عن صابي كيديني مدينة بابل المقدسة، ممكن الإشارة الى فكرة أن صابي كيديني في (اللوح الأول 3)، قد تعني مواطني «مدينة إنليل المقدسة» طالما أن هذه المدينة هي بالبديهة (نقّر/ Nippur) المركز الديني القديم لكل سكان بلاد النهرين، ويسهل التصور أن القصيدة تُلحح هنا إلى مصائب تلك المدينة، وهي مصيبة تضاف إلى المصائب التي أصابت المدن الخمسة المذكورة في (اللوح الرابع، ص 33)، وتشمل (بابل، سبار، اوروك، دوركوركالزو، دير) لكن بظروف مختلفة. (والتي أثّرت في Epopea ص 218 - 219)، وقد عارضت فقرتين في هذا التفسير، وهما:

1 - العدد خمسة مفضّل بشكل واضح في القصيدة، فعلى سبيل المثال، فإن القصيدة تقع في خمسة ألواح، ويرد ذكر خمسة خطب لقردوخ يندب فيها تدمير بابل، هذا بدلاً عن العديدين 6 أو 7.

2 - الحقيقة أن مدينة نُقّر لم تذكر في القصيدة، ولا حتى في (اللوح الرابع: 50 - 51)، بل ذكرت سبار عوضاً عنها (أنظر: هامش رقم 126). وهنا ربما يكمن حل المشكلة في (اللوح الثالث - الكسرة ج: 6)، وقد نعتز فيه على ما نبحت عنه من إشارة بكونها سبار وليست نُقّر، وهذا يوضح الحقيقة أنه في (اللوح الرابع: 50 - 51) كان مؤلف القصيدة مكثفياً بهذا الذكر الموجز لمدينة مهفة مثل سبار حينئذ. لكن لا بد لنا من إضافة، لاتمام هامش رقم 95، آخذين بنظر الاعتبار أن المدينة المطروحة للنقاش قد تكون مختلفة، من دون استبعاد بابل حيث معبد إنليل. (أنظر: RLA 351، !: الفقرة 85).

(94) نشير «دماؤهم» هنا، وفي (اللوحة الأول: 4) إلى دماء الصابي كيدني

(95) إن كانت المقاربة بين (اللوحة الثاني: الأسطر 3 - 6) و(اللوحة الرابع الأسطر 33 - 36) مسنمة، وما بين (اللوحة الرابع: الأسطر 7 - 10 و 37 - 39)، فإن الموضوع المفقود في (السطر 7 من اللوحة الأول) هو إنليل (الذي ورد في السطر 6 من اللوحة الأول)، ومن ثم فإن اسم المعبد الذي في الية إعادة بنائه في (السطر 10 من اللوحة الأول) هو (إيكور/Ekur)، والذي سيكون متوافقاً مع (Nippur / نَفر) و (Sippar / سَبار)، أو مع أي مدينة أخرى، لأن إنليل لديه معابد فيها بالاسم ذاته وفي كل مكان تقريباً، (أنظر. RLA II، ص 38 - 386)، وأنها من الوفرة بحيث أصبح اسم إيكور (Ekur) يعني معبداً بصورة عامة [65].

إن تفسير (السطر 7 - 10 في اللوحة الثاني) والذي اقترح في Epopea يؤيده كل علماء الآشوريات. لكن هنالك تفسير محتمل آخر لا بد من ذكره، وهو أن (السطر 7 - 10 من اللوحة الثاني) يمكن عده مماثلاً أكثر من كونه مقارباً للسطر (37 - 39 من اللوحة الرابع)، لذا فإن موضوع السطر السابع من (اللوحة الأول) قد يكون مردوخ، وأن اسم المعبد في السطر 10 من (اللوحة الأول) هو إيساكيلا. في هذه الحالة ربما قصد مؤلف القصيدة إبراز تعاطف مردوخ مع ألم إنليل.

(96) في الجزء الأول المفقود من (اللوحة الثاني: 12 - 13) ربما غُبر إيذا في الرد على التوبيخ الصادر عن إيشوم تسويقاً لتصرفه، وربما كان هذا الجزء مجرداً من العناصر الجديدة نظراً لإجابات إيذا المشابهة لإيشوم (اللوحة الأول: 109 وما بعد، اللوحة الثاني - الكسرة ج: 14 وما بعد).

(97) يُعد (W. Schramm) في (Or Ns، ص 271) القراءة الصحيحة الأخيرة لـ (زيم لابي آبيني / zi im lab bi api ni) هي «وجه الأسد المرعب».

(98) إن الأسطر 24 - 28 مطابقة للأسطر 96 - 100 في (اللوحة الأول) حيث تجري معالجة كل عملية إعادة بناء مؤكدة أو متنازع عليها تقريباً.

(99) يبدو أن إعادة بناء المعنى المقترحة تتطابق مع الأسطر اللاحقة، وتبدو ذات أهمية شخصية لإيشوم أكثر من كونها جواباً مباشراً لإيذا. وهذه هي وجهة نظر كوسمان ولابات ذاتها. أما بالنسبة لكوسمان فالأمر مشكوك فيه لأن النهاية المفقودة للنص قد تكون مطابقة لـ (السطر 101 في اللوحة الأول).



(100) إن الذكر المنفصل لبركال وإيزا هنا، وفي السطر 39 من اللوح الخامس، كلاهما يشكل فهم (كابتي - إيلاني - مردوخ) الخاص بالتقليدين المختلفين لسكان بلاد النهرين، وهما: التقليد الذي يفرق بين الإلهين، وذاك الذي يميز الإله الواحد الأكثر رسوخاً، وخصوصاً في أسحوت الأكثر حداثة (أنظر حديثاً. سيوكس 11 J. Seux OrAnt 73M)، (أُن مامي المعروفة بقريّة بركال، هي أيضاً زوجة إيزا، أنظر: هامش رقم 7) وأما معطيات (السطر 8 في اللوح الثاني - الكسرة ج) و(السطر 22 في اللوح الخامس)، فإن (إي - ميسلام، المعروف بكونه معبد نرغال، هو معبد إيزا، أنظر. هامش رقم 32). إضافة إلى ذلك، يلقب نرغال هنا بقورادو quradu، أي «بطل» [66]. وفي الحقيقة أن كتابته هنا تكون مع علامة (أور - ساك UR.SAG)، التي تعتبر اللقب المميز لإيزا في القصيدة، وفي حالة واحدة فقط يجري استخدام الرمز نفسه لإيشوم، لقد حافظت في (Epopoea، ص 219 - 220) على تعريف الإلهين، عاذاً الذكر المنفصل كضرورة أدبية. لكنني الآن أفضل نظرية جلية لا تكاد تُدرك مباشرةً والتعريف بها حاضر أساساً في القصيدة، ومن أجل منح إيزا كل الحضور والتركيز الممكن، فيقدم كابتي - إيلاني - مردوخ ذكراً منفصلاً لإلهين، كأن يقول إن إيزا (الوارد ذكره في المقدمة) إنما هو إيزا المختلف كلياً عن التقليدي، فهو متفوق على ذاته، أو في الأقل إنما يُعبر بشكل جديد عن كل صفات نرغال.

(101) الترجمة بموجب اقتراح ام - جي سيوكس، Or Ant 73 M. J. Seux اللوح الثاني (أومو Umu تعني «العاصفة»)، التي تبدو أفضل من ناحية القواعد والنص من عبارة «مثل يوم المعركة» حيث (أومو umu/ تعني يوم)، كما بُيّن المعنى سابقاً أنا والآخرين.

(102) (حول كلمة) آساكو/asakku)، التي تعني الجن، أنظر: CAD حرف أ/ج 1. Sub voice. إن الفعل المفقود في نهاية السطر قد يكون «جعله ينهض» أو فعل مشابه.

(103) الإشارة غير أكيدة. تذكر (إينوما إيليش / Enuma eliš) في (اللوحة الرابع: 120) أن الإله كينكو (Kingu) هُزم أولاً، ومن ثم قُتل مردوخ، وفي مراجع أخرى لأدب بلاد النهرين عن «الآلهة الميتة» (أنظر: أوبنهايم 16 OrNs سطر 229 رقم 2)، ومقارنتها بالسطرين 32 - 33 من (اللوحة الثاني) فإنها ستدفعنا للاعتقاد بكونها «الآلهة الخفية» الواردة في (السطر 32 من اللوح الأول) وهو (آنزو/ Anzu) نفسه المذكور في (السطر 33 من اللوح الأول)، الطير الأسطوري لدى السومريين [67] (يتكون من جسد نسر برأس أسد).

(104) موضوع قراءة الاسم (آنزو/Anzu)، لقد أعاد لامبيرت (W. G. Lambert) فتح قضية إن كانت قراءة الاسم (بنكر - زو/zū) بدلاً من آنزو Anzu كما اقترح لاندسبرغر (B. Landsberge) منذ سنين مضت، والذي هو طير خرافي مُقدس ذو رأس أسد ويرد في نصوص

الأساطير اسومرية والأكدية، تنزُد الجهود الذي بذلها الإله ( نينورتا/ Ninurta ) لاسترجاع ألواح العصور التي سرقها انرو من إنليل. على الرغم من أن اللوح الثالث المهشم جزئيا يفتقد إلى نهاية وخاتمة الأسطورة، فإن كل شيء يشير إلى نينورتا، إثر مشاهدته اعماله تنوج بالنجاح ويبدو أن هذا السطر في قصيدة إيزا يدعم هذه الفرضية لترجمة أسطورة انزو، للمزيد .

أنظر: غريسون (A. K. Grayson) في ملحق ANET، ص 78/514،

و رينيه لابات في «الديانات» (ص 81 فما بعد R. Labat.

(105) حرفيا، «أنت تفتح عيونهم». نفس التعبير نجده في (اللوحة الخامس: 56) لكنه هنا يُستخدم بتهكم. لأنه وعلى أثره مباشرة، يتهم إيزا إيشوم بالجهل. ويستمر التهكم في (اللوحة الثاني: 54 - 56).

(106) إيشوم يؤبخ إيزا لأنه أراد التصرف من دون مراعاة أي شيء (اللوحة الثاني: 36 - 37) ويحرف إيزا الاتهام ويعلن أن حديث إيشوم من دون تفكير (اللوحة الأول: 42)، بالنسبة لإيزا، فإن محاولة إيشوم تقييده هي ضد إرادة الأيكيكي والأتوناكي (اللوحة الأول: 40)، الذي يجب مقارنته مع (اللوحة الأول: 81 - 82 و 177)، حيث يجري ضد إرادة مردوخ نفسه (اللوحة الثاني: 43 و 56). يسجل (اللوحة الثاني: 44 - 52) بدقة أكثر ما ورد في نهاية اللوحة الأول (وخصوصا الأسطر 140 - 146 من العمود الثاني) كما في بداية اللوحة الثاني، اقترح ضرورة ذكر التوضيحات الآتية:

إن ما فعله إيزا، وما زال يخطط لفعله ليس إلا تكرارا لأفعال مردوخ في التسبب بالطوفان. ومثلما سَوَّغ مردوخ تَصَرُّفه في حينه، جراء خطايا البشر، فإن إيزا الآن في نيَّته أن يجعل من نفسه بديلا عن مردوخ في إيقاع العقوبة بالبشر.

(107) تَبْقَى من جواب إيشوم على كلام إيزا الأخير القليل (اللوحة الثاني: 58 - 72)، وبشكل غير واضح، بحيث يصعب فهمه. ويبدو أن إيشوم يضع نفسه في محل إيزا ليتمكن من إبراز المبالغات في خطط إيزا وأفعاله (أنظر اللوحة الثاني: 64 و 67).

(108) السماء هنا جرى تشبيهها بثور يَتَقَتاده إيزا بواسطة حبل «أي يسحبه من منخرية» [68].

(109) إي - شارا أو إيشرا: معبد إنليل في (ننر/ Nippur) ، و(إي إينكوزا/ E- engurra) معبد (إيا/ Ea) في (أريدو/ Eridu)، طالما أن السطر التالي يشير إلى بابل، لذا فإن هذه

جهود أفضل من ترجمة رينيه لابات (الديانات، ص 128، 5 - NN 4).

(110) انظر: الهوامش 32 - 33.

(111) على الرغم من الصعوبة التي أثارها الأسطر (اللوح الثاني: 2 - 12 - 16)، والتي تبحث علاقة إيرا مع الآلهة الآخرين، فإني أرجح الاعتقاد بأن السصرين المتماثلين الواردين في (اللوح الرابع: 113) و(اللوح الأول: 120) يعبران عن الاحتقار للبشر، لذا فإن الأجزاء السليمة من القصيدة لا يرد فيها أي احتقار من الآلهة لإيرا.

(112) الأسطر المتصل باللوح الرابع.

(113) اتهام إيشوم في الأسطر اللاحقة، وهو يوصف الشر الذي ارتكبه إيزا في بابل مدينة الإله مردوخ.

(114) المصطلح سومري في الأصل، وترجمته الحرفية هي «اتحاد كل الأقطار» (ريكيس ما تاتي / māṭāti rikis)، وهو يشير إلى بابل المدينة المقدسة «ملك الآلهة» مردوخ، وأصبحت تُعد «عقدة» الكون أو مركز العالم [69].

(115) يُعتمد على ما ورد لاحقًا عن الشر الذي ألحقه إيزا ببابل (من الواضح أنه تسويغ ديني لحقائق تاريخية)، إيشوم يُوبخ إيزا لتصرفه مثل (البشر) فإن تعبير «عديم الإحساس» يرد في (اللوح الثاني - الكسرة ب: 27)، أن «إيزا يتحدّث مثل البشر».

(116) كلمة (خابينيš / Habinniš) هي (خاباكس ليگومينون / legomenon Hapax) ولا تحتاج إلى تعليق.

(117) أعذ هذه الشارحة بين القوسين نقيضاً لـ «بوابة بابل»، التي تُعد مجازياً «القناة» التي كان يمر منها كل الخير إلى المدينة.

(118) اسم السور الداخلي لمدينة بابل هو (إمكور انليل / Imgur Enlil) أما السور الخارجي فاسمه (نيميت انليل / Nemet enlil)، ويوصفهما الشاعر، بتعبير بلاغي رقيق (إنساناً حياً مخترقاً بسهم).

(119) (مُخرا / Muḫra) ينتمي لحاشية إنليل: ويُذعى ابن أنوم، ويُعد حارماً في العالم السفلي. والشعور السائد في القصيدة أن مُخرا كان يسبح في دماء القتلى. أما ملحوظة «حارس

فهي غير واضحة، فهي إشارة تكريس ذات طبيعة دينية متطرفة أم هي إشارة إلى نصب بذري  
في إحدى بوابات بابل؟

(120) أنظر: هامش رقم 92.

(121) كلمة عنبر - الميسو ترد أيضًا في (اللوح الأول: 167)، أنظر: كذلك هامش رقم  
[70]52.

(122) لوح (أو ألواح) القدر، بحسب أساطير السومريين القديمة كانت ضمن ملكية إنليل  
وفي عهده. إن أسطورة (آنزو / Anzu) في (هامش رقم 104) تشير مباشرة إلى هذا التقليد في  
الأساطير البابلية الأحدث، حيث يثبوا مردوخ محل إنليل.

(123) بعد التعريف الذي يرد في (اللوح الرابع: 114 و 130) و(اللوح الخامس: 48)، فإن  
هذه الصياغة لا يمكن أن تكون سوى مقدمة للأسطر التي تليها (على النقيض مما ورد في ص  
229 من Epopéa)، وإلا فإنه سيكون من الصعوبة التعرف على من تُنسب إليه اللعنات المذكورة  
في (اللوح الثاني: 46 - 49)، وحتى لو كانت اللعنة الصريحة صادرة عن مردوخ فقد تبدو  
مناقضة لطبيعته المعروفة في بقية القصيدة، في الأقل فإن السطر 37 في (اللوح الأول) قد  
ينسب اللعنة إليه بصفته «قسًا عظيمًا لا سبيل لتغييره».

(124) المعنى المحتمل لـ(السطرين 47 - 48 في اللوح الثاني) هو التالي: عسى أن يخيب  
أمل من يحاول أن يغادر حوض السفن لفقدان الماء أو لقلته (بمعنى أنه يصبح ضحلًا بحيث  
يستطيع السير على قدميه). إن فكرة قلة الماء، مع مراعاة حاجة المدينة وسكانها، ترد أيضًا  
في (السطر 48 من اللوح الأول)، حيث يقال إنه حتى عند حفر حوض غائر العمق (أشلو/Ašlu) وتعني «الحبل» وهو ما يقارب 60 مترًا) جاء جافًا بحيث أنه لم يحتو على المياه الكافية لإرواء  
عطش أو لإنقاذ حياة رجل واحد» [71].

(125) هذا السطر يحتوي على الفكرة نفسها الموجودة في السطرين السابقين، حيث توجد  
البحار الشاسعة، عسى أن ينخفض منسوب المياه فيها بحيث يستطيع المرء أن يسير فيها  
القارب «بواسطة دفعه العمود» الذي يتركز على القاع مدة «ساعة مزدوجة»، أنظر: هامش رقم  
46.

(126) هذا السطر ذو أهمية كبيرة لثلاثة أسباب، هي:

1- إنه يعكس التقليد الجاري (كما في اتراخاسيس وجلجامش)، الذي بموجبه يكون السبب الأساسي «للطوفان» هو إنليل. وهذا يقدم شيئاً من الصعوبة في تأصيل للسطر 132 من اللوح الأول، حيث يُنسب الطوفان إلى مردوخ (أنظر: هامش رقم 36).

2- إنه يُسَرَّد الأخبار التي لا يؤكدُها أي مصدر آخر بشكل مباشر، والتي مفادها أنَّ سِبار قد استثنيت من الطوفان، كما أُشرت سابقاً في Epopea صفحة 231. وهذا التقليد يعود إلى الأجواء الكهنوتية في سِبار [72].

3- يجري هنا تأكيد العلاقة الوثيقة بين سِبار وإنليل (على الرغم من أن السطر 51 من اللوح الأول فيه استرجاع للحقيقة المعروفة أنَّ سِبار هي المركز الرئيس لعبادة شمش Šamaš، إضافة إلى مدينة لارسا). هذا ربما يقضي على الإشكالية التي أثيرت في (اللوحة الثالث - الكسرة ج)، أنظر هامش رقم 93.

(127) اوروا (الوركاء) كانت معروفة بكونها المدينة المقدسة لأنوم وعشتار (أنو وإينانا بالسومرية). وكانت إحدى أقدم المدن السومرية وأكثرها شهرةً وتقع تقريباً على الحافة (الجنوبية - الشرقية) لبلاد النهرين. وتظهر أصناف النساء الثلاثة المكرسات لعبادة عشتار في جلجامش (اللوحة السادس: 165 - 166).

(128) بعد موافقتنا على الاقتراح المفيد والموتوق للأستاذ دياكونوف (M.Diakonoff)، أتقدم له بالشكر من أعماق قلبي، وأقترح هنا تفسيراً للجزء الثاني من (اللوحة الرابع: 53)، إذ أراه الأكثر مقبولية، ويختلف عن الذي جرى عرضه في (Epopea)، وعن الترجمات الأخرى (كوسمان Gossman، ريتيه لابات R. Labat وغيرهم). النص الأكدي يجب قراءته:

شا - عش - تار - إيم - نو - قا - توش (إن)

Ša - lš - tar - im - nu - u - qa - tuš - (in) وتترجمته:

«اللواتي وضعتن عشتار تحت أيديهن (سيطرتهن) شخصيًا».

لا نملك هنا أية ملحوظة تاريخية على أوضاع مجموعة الإناث المكرسات لعشتار أثناء تدمير اوروك، وإنما لدينا حكم قضائي موازٍ لذلك، وهو مذكور في النصف الأول

من السطر 53، الخاص بالوضع الاجتماعي لهؤلاء النسوة أنفسهن. وعن حقيقة كون الكاهنات وبغايا المعبد لا تشملهن سيطرة كهنة بابل، أي أنهن فعليًا تحت سلطتهن الخاصة، والذي كان أمرًا معروفًا من طرف مؤرخي القانون، وممكن استنتاجه من مجموعة القوانين البابلية والآشورية المتعددة. وكان وضع الإناث المكرسات، في هذه الحالة، مختلف كليًا عن وضع النساء الأخريات اللواتي هن تحت السيطرة الأبوية لأبنائهن أو أزواجهن، وفي حال غياب أحدهما يصبحن تحت سيطرة أشقائهن أو أبنائهن (كما هو مذكور في سبيل المثال في القانون الآشوري). إن الاستخدام العملي لهذه القاعدة ممكن إثباته، في سبيل المثال، من بعض وثائق مجموعة المتحف البريطاني (UETV)، الذي يقدم استثناءً واضحًا للقاعدة الواردة في كل الوثائق الأخرى، حيث تبدو فيها النساء كطرف في عقد، أو في قضية قضائية نجدها دائمًا رفقة رجل، كأن يكون الوالد أو الزوج أو الأخ أو الابن.

إحدى هذه الاستثناءات في النص المرقم 93 الذي يذكر: أن المرأة (بابا - ري - شات/Baba - rē šat)، التي تقدم ابنها الرضيع (gab - nita - dumu) ليجري تبنيه من طرف (إملكوم/Imlikum، وزوجته نوتوبتوم/Nutuptum) من دون مرافقة أي رجل يقرب إليها، طالما كانت تجهل اسم الطفل. إضافة إلى أنها لا تدعى بأنها أمه (آ ما ني / a ma ni)، كما هي العادة في قانون التبني، وإنما تُسمى فقط (مي دومو بي / mi dumu bi). هذه قضية واضحة لامرأة ليست تحت السيطرة الأبوية. [73]، في النص 93 من (اللوحة الأولى: 29) نجد إمراة شاهدة هي:

(نا - را - ام - توم [74] - دو مومي - قوبلاتوم [75] /

Na - ra - am - tum - Dumumi - Gublalum)

التي نعلم عنها بشكل غير مباشر من (السطر 24 في اللوحة الأولى) أنه كان لديها أخ يدعى (لودلول سين / Ludul - Sin). في الحقيقة أن نارامتوم لا يلتصق بها اسم أب أو أسرة، وإنما اسم أم أو وصيفة، قوبلاتوم هو اسم مميز لعبدة، وربما كانت عبدة قد جرى تحريرها بعد أن ولدت أطفالاً لسيدها، ما يجعل فهم الأمر بعيد عن الاحتمال أنها هي بذاتها كانت (قاديشتوم [76] / qadistum) أو (حاريمتوم /

القضايا الخاصة «بالإهداء» في النص المرقم 273 نسخة 16 حيث لا يجري تعريفه حتى باسم أمها. ويبدو أن هذا هو السبب الذي يجعل نارامتوم تتقدم بالشهادة وحدها. الاسم نارامتوم يظهر ثانية كشاهدة في السطر رقم 244، هو نص يعبر الاهتمام، حيث إنه يتعامل مع رجل (وليس امرأة)، لكنه رجل تحت السيطرة الأبوية لرجل آخر. هذا الرجل هو (إيلوشوناصر / ilušunasir) [77].

الذي يمكن متابعة تاريخ حياته عبر العديد من الوثائق المؤرخة وغير المؤرخة جزئياً. في فترة محدودة من حياته، أصبح إيلوشوناصر نوعاً من العبد «الضامن» ربما لسيده المدين الذي يدعى (إمليكوم / Imlikum) [78]، ولشريكه في العمل: المدعو (أتايا / Attaia).

حسب ما ورد في النص فإن إمليكوم وأتايا، منح إيلوشوناصر حريته مدة سنة واحدة بسبب زوجته (عشتار ريميت / Ištar - reme et)، ووالدته (أمادوگات / AT - DUG - IAMA) [79].

يرد في (اللوحة الثاني: 7 - 8) النص (شو بار موييب ساما / Šu bar ra mu bi ib sa ma) الذي يعني أن الرجل لم يكن عبداً حقيقياً، وإنما شخص غير حر [80].

بعد هذا النص نجد نصاً مضافاً هو: (أنا بيلوتي شو إتيروب / ana - be - lu-ti-šui - te-ru ub) (اللوحة الثاني: 9 - 10) في النص (بيلوتيشو / belutišu)، التي تعني «ولاية الأب له»، أي لهذه السنة الواحدة، فإن إيلوشوناصر سوف لا يبقى في (البيلوتو / belutu) [81]، أو تحت السيطرة الأبوية لسيده إمليكوم، وأتايا، لكنه سيدخل في البيلوتو الخاصة به. إن مصطلح (قاتوشين / qatuššin)، في (اللوحة الرابع: 53) يتفق مع (أنا بيلويتشو / ana belutišu) المذكور في 244 من الجزء الخامس من (نصوص المتحف البريطاني UET). وختاماً أنا أتفق مع الأستاذ دياكونوف، إذ يذهب بالقول إلى أن عشتار (أبعدت أزواجهن أي أزواج النساء والبغايا)، وأطلقت سراحهم فهو يبين أن الحريم البابليات (Harimtu) مثل

هيتايرا (hetaira) الإغريقية كُنْ تحت سيطرتها الخاصة، ولم تكن عليهن سيطرة أبوية [82].

(129) في الحقيقة أن السوتيين هم الأعداء الوحيديين الذين جرى تحديدهم في ثلاثة مواقع، هنا (وفي اللوح الرابع: 69)، و(اللوحة الخامس: 27)، مما يفضي إلى الاعتقاد بأن غزوهم لأراضي أكد هو الذي أوحى بقصيدة إيزا. لمزيد من النقاش المفصل، أنظر: (Epoepa ص 33 - 34). كان السوتيون بدوًا رُحَلًا يقطنون الشمال، وقد هددوا بلاد النهرين وقاموا بغزوها في مراحل مختلفة من تاريخها. لهذا السبب من المستحيل تحديد تاريخ اعتداءات السوتيين بالدقة التي تفضي إلى الاستنتاج عن ما أوحى إلى كابتى - ايلاني - مردوخ بالقصيدة التي بين أيدينا، في ما يخص هذا الأمر بالإمكان الرجوع إلى السطر 153.

(130) الإي - أتا هو المعبد العظيم لأنوم وعشتار في اوروك [83].

(131) ترجمة الكلمتين الأكديتين (كور - غازو) و(ايسينو) أنظر: CAD حرف A/ج 2، ص 341، وحرف K ص 557 - 558، وأيضًا هامش رقم 132.

(132) الجزء الثاني من السطر واضح: فهو يعبر عن الوظيفة الدينية لاثنين من مسؤولي عبادة عشتار المذكورين في السطر السابق، فالأول يبقى غامضًا نوعًا ما، إذا رضينا بتأكيد رييجر.

(J. Ranger ZA 59، ص 192 - 193)، الذي لا يضع أي دليل تحت تصرفنا، حيث يقول تدفعنا إلى تصنيفهم «أما كمخصيين أو بغايا معبد»، وهذا يجعلنا نتساءل إن كنا نمتلك الحق في تخمين فكرة أن كابتى - ايلاني - مردوخ قصد بذلك البغاء المقدس المذكور في (اللوحة الأول: 52)، أما إننا ملزمون باستخدام التعبير كما هو مذكور في نهاية (السطر 58 من اللوح الأول)، أو اعتباره مجرد إشارة إلى الدور الذي يلعبه هؤلاء الأفراد في الطقوس المقدسة الخاصة بموضوع التبدل في الجنس أثناء العمل المقدس، أنظر: (W.H.Romer, ZA 315 P.63).

(133) ترجمة الجزء الثاني من السطر تبدو أنها الوحيدة المعقولة للعبارة الأكديّة بصيغة الأمر «أكالو آساكا»، وتعني حرفيًا «كل المادة المحرمة». في هذا النص الذي يبدو أنه لا يحتوي أية فكرة لإدانة الأشخاص ذوي العلاقة، أو بالأحرى جرى التأكيد عليها «لأجل بث السرور في قلب عشتار»، لأننا في النصوص الأخرى، نرى أنه قد جرت الإشارة إلى الأشخاص غير المخولين، (أكالو



(134) سلوك حاكم الوركاء مشابه لسلوك حاكم بابل (اللوح الرابع: 23 فما بعد)، إلا أنه يمتاز بالتكبر والعدوانية على أتباع عشتار (اللوح الثاني: 59 - 60)، ما يبرر السبب في إثارة روح الانتقام في نفس الآلهة ضد المدينة (اللوح الثاني: 61 - 62)، وأنا أؤيد كوسمان (Gossmann) (إيرا: ص 53) بأن الشاعر تأثر هنا بملحمة جسامش (اللوحيين الأول والثاني: 1 - 30) واللوح السادس

(135) كما أظهر لامبرت (W. G. Lambert) في AFO 18, 396 أن ذكر معبد إي - أو - كال [84] يكفي لتعريف مدينة دور - كوريغالزو [85].

في كافة الاحتمالات، أن اسم المكان داكشا أو بارشا (قراءة الإشارة الأولى مختلف عليها) هو اسم آخر للمدينة نفسها. وأما إلهها فقد كان إنليل، الذي هو، بعكس الإشارات المذكورة للمدن الأخرى، لم يرد بالاسم هنا. تقع دور - كوريغالزو على نهر دجلة، شمال شرق مدينة بغداد، وترتبط بشكل ما بمدينة عقرقوف. وتقع في أقصى شمال المدن التي جرى تدميرها [86].

(136) من غير المؤكد إن كان هذا السطر يشير إلى دمار دور - كوريغالزو (اللوح الأول: 61) أم أنه جزء من رثاء الإله (إشتاران/Ištaran) لدمار دير [87] Der (اللوح الثاني: 65 فما بعد).

(137) كان إشتاران، كما هو واضح من السطر التالي، ومن اللوح الأول ص 69، الإله الأكبر لمدينة دير [88] Dēr، ويجب ألا نخطئ في تحديد مكانها بمدينة الدير الحالية، التي هي تبعد بضع كيلو مترات جنوب - غرب مدينة بغداد ومدينة دير لم تكن تبعد كثيراً عن حدود عيلام. وكانت من بين المدن الأكثر دماراً في وسط بلاد النهرين. إن الفعل (أجاب/ qibita - ipula) له طبيعة أدبية لأنه غير مسبوق بسؤال، ولذا فهو معادل للفعل «تكلم». أرجح هذا التحليل معتمداً على تشابه محدد في المضمون الموجود بين (اللوح الثاني: 87 فما بعد، و 104 فما بعد)، وقبل كل شيء في (السطر 87 في اللوح الأول) حيث يذكر فيه الفعل المرتبط بالشخص الثاني. إن خطبة إشتاران تنتهي في (اللوح الأول: 86).

(138) حول «الصوت» (خوبورو) أنظر: هامش رقم 12.

(139) حول السوتين أنظر: هامش رقم 129.

(140) حول ادد وشمش أنظرن: الهوامش رقم 28 و29.

(141) الروبيصو أو الرابيصو / Rubisu هو اعفريت التي يتململ متربضا، ويقطن الزوايا والأماكن الأخرى مُستعدا للهجوم.

(142) من الواضح أن السطرين 90 - 91 يشكلان سطرًا واحدًا. وكما هو مذكور في Epopea، ولقد حافظت على التميز (كما هو الأسلوب المفلوط المتبع) من أجل تسهيل تمييز الأشكال لذكر الاستشهادات المختلفة

(143) يبدو أن كلمات هذا السطر و(السطرين 93 - 94 في اللوح الثاني) تعود إلى المتحدث في (اللوحة الأولى: 88). وإن كانت تكملة نهاية السطر صحيحة، وخصوصًا إن كان لا يزال جزءًا من وصف مدينة دير (لكن انظرن: هامش رقم 137)، فإننا نتعامل هنا مع دمار أسوار تلك المدينة

(144) بخصوص الاصطلاح («قارع الطبل»/ماخيصو)، انظرن: هامش رقم 25.

(145) كاهن الإينو(الكلمة مشتقة من الكلمة السومرية إين[89]، وهي الكلمة الشائعة المستخدمة لتعريف الكاهن. وهي مذكورة هنا بالمعنى نفسه في اللوح الخامس، قرابين التاكليمو تعني قرابين - الطعام، وهي مذكورة من دون إشارة إلى(الإينو/enu) في (اللوحة الثاني - الكسرة ب: 12) مع الإشارة إلى الإله أنوم. انظر أيضًا: (اللوحة الخامس: 15).

(146) اصطلاح كر - ساق - قو (المأخوذ من الكلمة السومرية كر - سي - كا)، يشير بموجب (CAD/حرف G، ص 94) إلى «الطبقة الاجتماعية من مكنة البلاط، أو المعبد أو الاقطاعات الواسعة، والمرتبطين بشخص الملك كتابعين له. وقد جرى استخدام المعنى الأخير في نصنا «Mulik rēš šarri» مع إضافة الكلمة «حاشية الملك».

(147) اصطلاح كيكنو، الذي يستخدم كبديل «للبناء المقدس» أو(بمنزلة الخلوة) الذي يقام على شرفات (عالية)، وهي أيضًا إشارة شاعرية إلى برج المعبد أي الزقورة (CAD/G، ص 67)، التي تبدو هنا كأنها تشير بشكل خاص إلى الصومعة التي جرى تشييدها في أعلى هذا البناء.

(148) شولبا إيا / (Šulpa'ea) هي أقدم شخصية إلهية سومرية (ويعني الاسم حرفيًا: الشاب الذي يبدو متألقًا). وقد كان في العصر البابلي القديم يُستشهد به كإله ذي طبيعة فلكية، ويُنسب إلى الكوكب (زحل/جوبيتر).

(149) يعزف مردوخ بكونه «ملك الآلهة»، انظر: هامش رقم 32. ينجح إيشوم، الذي القى خطبته بكفاءة إلى الحد الذي يتهم فيه إيزا بمحاولة التفوق على مردوخ في إقناع إيزا بأنه قد ارتكب خطأ، وأنه يجب أن يتوقف عن عدوانه المدمر، وسيعترف إيزا بدوره بأسلوب إيجابي متعاون، ويتحول من آلة عقاب إلى واسطة لمنح البركة.

(150) البحر هنا لا بد أنه يشير إلى سكان القطر البحري، ومنطقة الأهوار في جنوب بلاد النهرين. وحول أعداء بابل، انظر: الشرح التفصيلي في Epopea، ص 39 - 40، أما بالنسبة للسوتيين فانظر: الهوامش رقم 129 و153.

(151) «الأكديون» هم الطرف المقابل هنا للآشوريين (اللوحة الأولى: 131)، ولا بد أنه اصطلاح يعني الشعب البابلي بصورة عامة. والشيء نفسه ينطبق على ما يرد في (اللوحة الخامسة: 27 - 28)، حيث اعتاد السومريون (سكان جنوب بلاد النهرين) على إطلاق اسم (الأكديين) على المتحدثين باللغة السامية إلى الشمال من بلاد سومر.

(152) إن تصريحات إيزا الخاصة برغبة إيشوم هي مسوغة أحياناً في سد إحدى فجوات القصيدة ونقائضها، ويمكن تقبلها حتى لو أنها تفتقد إلى مثل هذا التوضيح، بصفتها تعبر عن الدور الذي يقوم به إيزا، وينعكس في تفكير إيشوم ورغبته.

(153) يحتل الجبل «خيخه»، كما هو مذكور في الأسطر التالية، كل المنطقة المحيطة به شمال شرق بلاد النهرين. كما أوضحت في (Epopea، ص 33 - 34، وص 242 - 243)، فإن هذه المنطقة معروفة بكونها أرض السوتيين الذين يقطنون شمال بلاد النهرين، وهم في البناء الروائي للقصيدة من الأعداء الفعليين والحقيقيين ببلاد أكد (انظر أيضاً: هامش رقم 129)، لذا فإن النص الذي يسرد دمار خيخه في (اللوحة الثاني: 140 فما بعد) إنما يقص علينا تدمير السوتيين لها [90].

(154) من الصعب البت أن كان «البطل» (قورادو) هو إيزا أو إيشوم. إنها فعلاً الحالة الوحيدة التي يرد فيها اللقب من دون الإشارة المحددة إلى اسم الإله الصريح، وهو أمر متوقع في (السطر 17 في اللوحة الخامسة)، أكثر من كونه صحيحاً، لأن الإشارة إلى إيزا تبدو واضحة من خلال المضمون. بالنسبة للإشارة إلى إيزا، فإن الحقيقة الواردة هي أنه يذكر 28 مرة من بين 31 يرد فيها ذكره، ويكون اللقب (قورادو) «أي البطل» هو نعت لإيزا بالذات، ومع ذلك فإن المحتوى في (اللوحة الثاني: 146 - 150)، (هامش رقم 156) يسبق اللقب ذاته مرة واحدة على إيشوم في (اللوحة الخامسة: 39)، إضافة إلى ذلك النص في (السطر 138 - 140 من اللوحة الثاني)، الذي يبدو أن الحرب ضد سكان «خيخه» قد قام بها إيشوم بمساعدة السبعيني. والقضية ذات أهمية

بالغة في محاولة فهم (الأسطر 141 - 150 في اللوح الثاني) ومن ثم فهم الدور الذي قام به إيشوم في القصيدة مثلما أشير إليه في المقدمة عكس ما هو موجود في (Epoepa، ص 243 - 244) فإني أميل إلى أن أغزو إلى إيشوم «تدمير الأعداء الحقيقيين لأكد»، والواردة في (الأسطر 141 - 150 من اللوح الثاني)، مع ملاحظة الحقيقة الموجودة وهي أن إعادته بركيب كلمة «أكد» في (اللوحة الخامس: 24 فما بعد) هي مهمة قام إيزا بتكليف إيشوم لتنفيذها ولا يبدو أن هذا الرأي يواجه نقداً كثيراً.

(155) سأترجم هذا السطر بتحفظ لتعقيده، أنظر: (Epoepa، ص 244 - 245، وص 221).

(156) الأسطر 146 - 149 مناظرة للأسطر 25 - 28 من (اللوحة الثاني - الكسرة ج)، و(السطر 150 من اللوح الأول)، باستثناء صيغة الفعل بالنسبة لـ (السطر 74 في اللوح الأول)، وفي كلا النطيرين فإن الفاعل هو إيزا، بينما أميل هنا إلى عدّ إيشوم هو الفاعل (انظر هامش رقم 154).

(157) ملحق باللوحة الخامس.

(158) إن استرضاء إيزا جرى إحرازه بفضل كلمات إيشوم أنظر: (اللوحة الرابع: 29)، وفي حالة تضاده من تفسيرنا في (اللوحة الرابع: 141 - 150)، أنظر: هامش رقم 154 بفضل الأفعال التي جرى وصفها في ذلك المقطع، والتي هي الموضوع الأساس للوحة الخامس من القصيدة، الذي يُعدّ الإعلان عن شجاعة إيزا وأفضاله هو جزءه الإيجابي. والملاحظة أن كون إيزا قد «تَبَوَّأ عرشه»، أو «احتل صومعته» (كما هو مذكور في اللوح الأول: 5) هي عبارة ليست واضحة تماماً عند مقارنتها بـ (اللوحة الأول: 22)، وربما أن كلا السطرين يشيران إلى الأمر ذاته، لكن التفصيلات يرد ذكرها في (اللوحة الأول: 22). كما يجب أن أتوه هنا، إلى أن اللوحة الخامس من القصيدة قد جرت ترجمته وإعداده إلى اللغة الإنكليزية من جانب ويلفريد لامبرت (مجلة IRAQ العدد/ 24 - 1962، ص 120 - 125).

(159) في (اللوحة الرابع: 12) يقصد «بالمزود» الحاكم طالما أنه يهتم شخصياً بمراكز العبادة. حول الكاهن (إينو/enu)، و«تقديم قربانين الطعام» الواردة في (اللوحة الأول: السطر 15/أ) أنظر: الهوامش 145، 160.

(160) بخصوص إي - ميسلام أنظر: هامش رقم 32، المعلومات المقدمة هنا لارتباطها بـ (اللوحة الخامس: 1)، أنظر: (اللوحة الأول: 15). تخص لحظة ذات أهمية خاصة لحيوية القصيدة وجلال تلك اللحظة كما هو في (اللوحة الثاني - الكسرة ج: 8).

(162) من أجل العلاقة القائمة بين أكد (البابليين) والسوتيين، أنظر: هامش رقم 129.

(163) «ضواحي الجبل» (كلمة شادو Sadu تعني حرفياً «الجبال»)، التي ترد أيضًا في (اللوحة الأولى: 33)، وتشير إلى مناطق الرعي مع منتحاتها (وبعضهم يترجمها «مراعي»). وهي تذكرنا بالفكرة التي جرى التعبير عنها في (اللوحة الرابع: 147).

(164) (شو - أنا /Šuanna) هي مدينة بابل، أنظر: هامش رقم 32 [91].

(165) لإعادة تنظيم السطر الفعل (Šullumu)، قد يعني أيضًا «سوف تعيد الآلهة... بأمان إلى»، أنظر: AHW، ص 1014، مع التلميح الممكن إلى نقل التماثيل المقدسة [92]. لكن الترجمة المتوفرة هنا تبدو ملائمة على أساس أن ما قيل في (اللوحة الأولى: 32)، هو عن الآلهة (شاكأن /Šakkan) و(نيسابا /Nisaba).

(166) (شاكأن /Šakkan) هو الإله الحامي للحيوانات، (أنظر: هامش رقم 13)، و(نيسابا /Nisaba) هي إلهة الحبوب.

(167) بالنسبة لإنرغال ومكانته في القصيدة، وخصوصًا بالنسبة لمسألة علاقته بإيزا، أنظر: هامش رقم 100.

(168) كابتي - إيلاني - مردوخ يقصد «أن مردوخ هو أكثر الآلهة تيجيلاً».

(169) ليس هنالك ضرورة لملاحظة الاهتمام الكبير بالمعلومات الموجودة في (اللوحة الثاني: 42 - 44) حول تأليف قصيدة إيزا، التي تظهر فيها فكرة «الوحي» الوارد في التقاليد اليهودية - المسيحية نفسها. إن مثل هذه الفكرة غير معروفة في أدب بلاد النهرين، ولا نجدها في أي مكان آخر، لذا فإنها تمثل، حسب معلوماتنا، إسهامًا آخر مضاف من كابتي - إيلاني - مردوخ، وقضية مهمة تتعلق بموضوع التأثيرات الثقافية. كما أن فرانكينا (R. Frankena) يذكر في محاضرة تكريمية في ليدن 1965 معرفة النبي حزقيال بقصيدة إيزا، وهو الذي عاش في العصر البابلي الحديث.

(170) «الحكماء» الذين يستشهد بهم هم أعضاء في المدارس المقدسة، التي كان كابتي - إيلاني - مردوخ، حسب اعتقادي، أحد أعضائها. والكلمة التي تشير إليهم هي (أومانو /Ummanu)، والشيء نفسه ورد بالنسبة للحكماء الأسطوريين في (اللوحة الأولى: 147) «سوف أمدهم الحكمة»، والتي تكون حرفياً «سوف أفتح آذانهم»، وهو التعبير نفسه الذي يرد في

(171) هذا الوعد بمنح البركة مثير جدًا للاهتمام في (اللوحة الثاني: 57 - 58). وكما ورد في المقدمة، فإن قصيدة إيزا حظيت بشهرة واسعة في بلاد النهرين، وبلغت شهرتها سلطان تبة (Sultantepe) في تركيا، والتي تعبر عن التقدير البالغ لهذا العمل الشعري. والشيء الجدير بالملاحظة، والمثير للاهتمام، هو ما ورد في (اللوحة الأول: 57)، إذ إن الكثير من نماذج القصيدة، التي تحتوي على مقاطع طويلة أو قصيرة من النص، كانت تستخدم كتعاويد [93] ذات عروة وتقب ليسهل تعليقها على جدران المنازل أو على أي مكان آخر.

(172) نجد هنا، وفي (اللوحة الأول: 49) أن قصيدة إيزا يُطلق عليها اسم «أغنية» (زامارو [94]/Zamaru) والمصطلح له دلالة أكثر من مجرد تعبير شعري، فهو يدل على طبيعة القصيدة ذاتها وبنيتها. وقد بحث هذا الموضوع في المقدمة عند مناقشة الجنس الأدبي لقصيدة إيزا.

## (7) تحليل القصيدة

لويجي كائي

## القسم الأول: التصنيفات الدارجة لقصيدة إيزا «كلمحة» و«كأسطورة»

### أولاً: صنف «الملحمة»

#### أ - مفهوم البطل البشري (أو شبه الإلهي) في الأدب الملحمي.

على الرغم من أنه على اتفاق تام مع تقييم لامبرت، الذي جرى الاستشهاد به بخصوص القيمة الأدبية لإيزا، لكننا لا نستطيع قول الشيء ذاته عن استخدامه لاصطلاح «ملحمة»، مع أن العلماء المختصين بالآشوريات يستخدمون هذا الاصطلاح، عادةً، بديلاً عن «الأسطورة».

لقد تبيننا بأنفسنا، في النسخة النقدية، كلمة «ملحمة» لكونها تسمية مؤقتة، إلا أننا أوضحنا آنذاك، وبيننا الحاجة إلى تحديد معنى أكثر عمقاً. ولم يكن الأمر مجرد فضول بلاغي، وإنما ضرورة حقيقية للفهم في ميدان النقد الأدبي العالمي. إضافة إلى ذلك، ثبتنا أننا في انتظار نشر سلسلة المؤتمرات التي نظمت من طرف الأكاديمية الوطنية المفكرسة لأهم الأعمال الأدبية في العالم، ومن ضمنها السومرية والآكدية، والتي ألفت الضوء على القصيدة. أما نقطة الالتقاء في هذا الكتاب فهي أن المفهوم الأساسي (وربما هو أكثر أهمية لأنه مُلِحَ بشكل مباشر) للأسلوب الأدبي للملحمة، يشير إلى أن بطل رواية الأحداث في الملحمة هو بطل بشري (أو في الأغلب نصف إله) كما هي الحالة لدى جلجامش، ويقول بهذا بالضبط إثنان من الباحثين. عندما يحددان الملحمة «كقصيدة روائية» حيث تؤدي الشخصيات البطولية الفانية دوراً مهيماً. على الرغم من أن كائنات أخرى من الآلهة والمخلوقات الخرافية تشارك في الأحداث بشكل أو بآخر: صموئيل نوح كريم (9) وسبيتينو موسكاتي (10) وفي المجلد نفسه يشترك بالرأي نفسه، نوغيرو (J. Nougayrol)، الفختص بالأدب الملحمي البابلي، ويكتب مقالاته الموسومة «مناخ الملحمة» (11)، والتي خصصها لعرض الحقائق التاريخية البطولية، فأبطالها شخصيات دراماتيكية ترسم نقاط تحول في التاريخ، تدور بشكل أساسي حول ما هو ملفت للنظر



(12)، وهو طرح يتمتع باتفاق عام للأغلبية الواسعة من العلماء، وعلى نحو خاص الكلاسيكيون منهم، الذين يجب أن نمنحهم الحق الأول لتحديد ما إذا كان اصطلاح ومفهوم «الملحمة» بذاته، يمتلك مؤشراً دقيقاً لدى علماء الكلاسيكيات في التراث الثقافي الإغريقي، وتلك الثقافات التي تتصل بشكل مباشر قريب منها أو بعيد.

وهنا أيضاً نغتني الفرصة لاستعادة أسماء وأفكر الكثير من المؤلفين الذين منحوا الحياة هذا الحجم من الشعر الملحمي المشار إليه أعلاه، والذين يسبقون أفضل المواصفات على البطل البشري، أو على الأقل لصفة أساسية واحدة على الأقل من مثل هذا الصنف الأدبي. حيث نقرأ الملحمة كما هو الحال في أعمال هوميرو وتاسو(13).

وفي هذه التعريفات المنسجمة، التي نوافق عليها، تُخلق القناعة، من القراءة الأولى، بأن العمل الشعري لكابتي - إيلاني - مردوخ يقع خارج نطاق الشعر الملحمي لأن كلا بطليهما مقدسون (إيزا، وإيشوم)، كما: السبيعتي وحتى مردوخ وأنوم، ولو بشكل أبعد عن سواها من الآلهة. ونضيف حالاً مستنتجين في ما حدث من تطور لاحق، وهو أن أفعال إيزا لا تمتلك أيّاً من الصفات الملحمية، لأنها على العموم كانت أفعال لبطل الرواية من دون أن يكون لديه أي بديل مخالف، أو متضارب معه في التصرف.

إن هنالك حقاً صار مكتسباً في القصيدة، حيث أُطلق على إيزا لقب «البطل» باستمرار، مع أن هذا اللقب أُطلق على إيشوم والسبيعتي، وعلى إرغال أيضاً: هنالك تذكير متكرر بمنح صفة البطولة إلى إيزا بمصطلح (قورادوتو، قُردو). لكن، وبموجب محاولتنا استيعابها نقداً، فإن استخدام هذا المصطلح يعتمد على تشابه جزئي بسيط مع البطل البشري.

إن إبعاد قصيدة إيزا عن صنف الملحمة، على نحو واضح وغير مباشر، من طرف أولئك العلماء، الذين اتفقوا على أن القصيدة الملحمية الوحيدة في الأدب الأكدي هي ملحمة جلجامش، وقد أوضح كريم (14) وجهة نظره بإسهاب في هذا المضمار،

وكذلك كاستيلينو(15)، ونوغيرو(16) عند ذكر أدب الملحمة، من دون الإشارة إلى إيزا، حتى لو عد البعض هذه النظرية صارمة جدًا، فإن رأي هيكز الأخير، والذي صنف بموجبه 25 من المؤلفات الأكاديمية، ومن ضمنها إيزا، على أنها تحمل صفة الملحمة. ويبدو أنه لقي رفضًا تامًا من جهة الطرف المعارض(17).

هذه الدراسة وضعت عام 1970 (18)، لذا ليس ثمة إمكانية في الاستفادة من النسخة النقدية لإيزا، ولا حتى من مجموعة روما للدراسات عن القصيدة الملحمة لأنها متأخرة عنها. ومع هذا يتولد لدينا شعور بأن مؤلفها (هيكز) مجتهد، ولا يمكن أن يكون غير مدرك للاتجاهات النقدية في الدراسات الحديثة. لكنه فضل اتباع تيار آخر من الأفكار والاصطلاحات اللغوية المختلفة لأسباب ندعوها أسبابًا ذات توجهات شخصية، لأنه كان يبحث عن إمكانية تصنيف خمس وعشرين عملًا أكديًا تحت جنس أدبي واحد. وكما هو واضح، فإن بحثه لا يهدف إلى تعميق اختبار صنف الملحمة الأدبية من وجهة نظر المحتوى، بل إلى دراسة البناء الخارجي. ومن السهل ملاحظة أن المؤلفين الذين استشهد بهم هيكز(19) لدعم تعريفه للملحمة، مستنبطان من النصوص ذاتها ومعتمدًا على الاجناس الأدبية الحديثة والتي يعدها مسوغة في النصوص ذاتها اعتمادًا على الضوابط العلمية للآداب المعاصرة، وكلها تقع في ذات منطقة اهتمامه الأدبي، والذي كما يتنا تختلف كليًا عن اهتماماتنا.

### ب - صفات إضافية لصنف الملحمة

لقد لوحظ سابقًا، عند الاستشهاد بنص لنوغيرو، أن مفهوم الشعر الملحمي ذو أوجه متعددة، وغير مستهلكة في نقاش أحادي الجانب حتى الآن، أي أن أفعال الملحمة تتفخور حول شخصية البطل (شبه المقتس)، وهناك ثلاث صفات أساسية، في الأقل، تنطوي عليها كل ملحمة وهي:

- 1 - وجود ما يقل عن متنافسين اثنين حقيقيين ومتجانسين في الدور والشخصية.
- 2 - تغلب سرد الأعمال البطولية من طرف المؤلف (الراوي) ضمن الشخصيات الموجودة.

## ج - الحجم الفسهب للعمل الشعري.

ونحن نفتقد هذه الصفات الثلاث في قصيدة إيّزا، كما سنبتين أدناه:

1 - الصفة الأولى، المرتبطة ارتباطًا وثيقًا مع فكرة بطل رواية الملحمة الفاعل، والذي يظهر بوضوح مع منافس آخر فاعل أيضًا، هي حالة غير موجودة في إيّزا، حتى لو أطلق عليه (بغير حق) لقب «بطل»، أو تُسببت «البطولة» إليه. ولو أردنا أن نستبقي المعنى الملائم لهذه الاصطلاحات لما وجدنا مسوغًا لإطلاقه على عمل يفتقد الطبيعة الحقيقية للملحمة.

إيّزا، في الحقيقة، ليس له أعداء، وجرى تقديمه بكونه قوة تدمير شاملة، ووسائله تمتاز بالحيلة، والخداع والغش، وهي ليست سهلة الإخضاع «للمنطق» حتى بعد التنفيس عن قوته.

كل هذه الأمور تجعله، في الأغلب، بطلًا سلبيًا، ولقب «البطل» الذي أطلق عليه في النص أكثر من مرة، تضيف عليه هالة ساخرة. ويبدو أن هذا اللقب قد وُكِّل لتهدئته وإبعاده عن التدمير، على أساس أنه الإله إيّزا الذي يستطيع خداع حتى مردوخ في عالمه الخاص، وهو قادر على فعل ما يشاء، بينما يكون البطل نقيضًا لذلك، وغالبًا ما يريد أن ينفذ ما هو خارج نطاق قدرته، ويحتاج إلى المساعدات والتعاويز. أما إيّزا فلا يمتلك إمكانيات أو دلائل التجلي لما بعد الموت، والتي لا تنطبق على تعريف البطولة.

لكننا نكرر أن الصفة المفتقدة في إيّزا، إن نحن اعتبرناه بطلًا ملحمة، هي عدم امتلاكه خصصًا نظيرًا له بأي شكل من الأشكال. ولا تتماشى المقاومة التي يواجهها من إيشوم (Išum)، وبشكل واضح جنبًا إلى جنب مع القوة الغاشمة التي يظهرها اعتبارًا في كل اتجاه، خاصة مع العدو الذي ما زال على الأبواب. في الملاحم الكلاسيكية، مثل الإلياذة، نرى أن الحوادث التي تمثلها الآلهة والأبطال لها منطقها الذي يجب البحث عنه في المنافسات والخصومات التي نشأت بين سكان الأولمب (20) («الإلياذة»، كاستيلينو وبيروزو - تورينو 1950، ص 1).

بعبارة أخرى، في الإلياذة تكون الملحمة وحدة متكاملة، لكنها تتطور في فضاء زمني - مكاني مزدوج، فالمشاعر و لتصرفات البشرية تعكس مشعر وتصرفات الآلهة، وهي من تقرر النهايات بتدخلاتها المتكررة.

قد تكون قصيدة إيذا ملحمة بهذا المعنى، وبموجب هذه المقارنة إذا ما كانت إضافة للمنافسة الجلية (والتي أشير لها) بين إيذا والآلهة الأخرى، وهي ربما تشير إلى منافسة على الأرض بين البابليين والسوتيين (21)، حيث التفصيل الدقيق للدمار يبدو واضحاً، يليه انهيار عظمة البطولة جزاء التخبط، بينما لا يحدث أي شيء مشابه في قصيدة إيذا.

كان من المحتمل اعتبار إيذا ملحمة (وإن كانت من نوع خاص ونادر، حيث يطلق عليها في هذه الحالة اسم «شرقية») لو أنها قامت بسرد أحداث تدور فقط بين آلهة ضد آلهة أخرى، أو أنها أحداث بين البشر فقط.

رغم ذلك، فإن إيذا هو إله يتألم من المخلوقات والبشر الفانيين، وفي أحسن حال من أشباه الخالدين (22)، كأنما غرضه القول بأنه سيرعب البشر بحرقهم وإحالتهم إلى رماد.

إن إيذا الذي يحمل صفة «البطل» في القصيدة، يفتقد حقاً ذلك البعد الداخلي للبطل الحقيقي، والذي يتأمس على الحذر والاهتمام المتنامي بمصيره الشخصي، وتطهير بصيرته، بحيث أن أبطال الأشعار العظيمة المعروفين هم ليسوا بمخلوقات مرعبة، بل طرازاً وأنموذجاً يجسد صورة الإنسان المثالي، وليد الحضارة.

إن جلجامش هو من هذا النوع، حتى مع كل التحفظات المستنبطة من الخلفية (الزمانية والمكانية) التي أقحم فيها، لكن إيذا ليس كذلك، لأنه مثل أي نجم خاضع لقانون مداره الثابت، أو مساره المنحني إن كان كوكباً.

لقد جعل القدر من إيذا مدمراً مختلاً في البداية (اللوحين الأول والرابع)، ثم قُدر له أن ينحدر ويتضاءل في لحظة «التعقل» (نهاية اللوحيين الرابع والخامس).

إلا أن الدورة كلها مُقدّر لها التكرار من جديد. ويمكننا أن نضيف أفكاراً في ذات

الاتجاه، بالقول إن إيزا لديه مواصفات، لكنه لا يمتلك الشخصية، فليس هو الذي يوضح نيرانه الخاصة (حركته الهائجة)، وإنما السبيعتي الذين يعرفون بـ«الأسلحة الفتاكة لإيزا» (اللوحة الأولى: 44)، وأن إيزا هو من يحدد المصير الذي ينتظر كل واحد منهم، كما هو مذكور في (اللوحة الأولى: 30) (23).

وتشير القصيدة إلى إن من سيطفئ نيران إيزا الخاصة (أي يهدأ من حركته الهائجة بالركون إلى سكونه)، هو إيشوم، الذي من دونه قد يدمر إيزا نفسه لأنه لم يتبق لديه ما يدمره.

إن المخاتلة المحددة لإيزا سلبية تمامًا، وتعلن عن نفسها بإدعائه الكذوب بـ«استقامته» عندما يتعلق الأمر بإيشوم (اللوحة الثالثة، الكسرة ج: 40 - 56)، لكن عندما يبدأ إيشوم، الذي يمثل الاستقامة والتعقل بالانتصار، يختفي إيزا المخاتل كليًا، ويغرق الإله في حالة من الهدوء التام، ويردّد، وهو يتلو دعاء الاعتراف بالخطايا في حضرة مجلس الآلهة. إن هداية إيزا هذه ليست جزءًا من مخاتلة، وإنما تنظير لاهوتي بسيط، لكنه فعال بشكل واضح.

2 - الصفة الثانية نقيضة لما يحدث في الملحمة السليمة والحقيقية، حيث أن سرد الكاتب للأعمال البطولية في قصيدة إيزا يحمل ثقلًا، أو تركيزًا أقل من الحوار القائم بين الشخصيات، كما يبين الجدول التالي (24):

العدد الكلي للأبيات	في السرد الروائي	في الحوار المباشر	اللوحة
192	45	147	1
10	10	-	2 أ
55	?	?	2 ب
48	10	38	2 ج
35	10?	25?	3 أ
2	2	2	3 ب
72	9?	63?	3 ج
16	2	14	3 د
151	16	135	4
61	17	44	5

يسود الكلام المباشر عادةً في أشعار الملاحم الكلاسيكية، وهو ما يماثل السرد الروائي بلسان الشخص المتكلم أو الغائب (الشخص الثالث) للأعمال الشجاعة المنجزة. فعلى سبيل المثال، نرى في الفصلين التاسع والثاني عشر للأوديسة أن هنالك خطبة مطولة يسرد فيها عوليس بضمير المتكلم (أنا) مغمراته الخاصة إلى بلاط آسينوز: إنه تأليف يرتد إلى ذاته، لأننا نجد أنفسنا بمواجهة الحقائق في نهايته، كما يحدث في نهاية الكتاب الثامن. يمكن قول الشيء نفسه عن الفصلين الثاني والثالث للألياذة.

وكان نموذج للسرد على لسان الشخص الثالث الغائب، هنالك الخطبة التي تستذكر أحداث الماضي، والهدف منها نقل المعلومات حتى لو كانت مليئة بالعنصر المثير للشفقة في الحياة، أو في التصوير الأدبي أو الفني، على لسان الرسول حول كعب أخيل، أو في آجاممنون، عبر كلام كاساندرا العمياء التي يمتلكها فيبوس، وهي خطبة معاصرة فردية للحدث الحاصل، لكنها تتم بحالة انفصال مثالي عن الشخص.

بينما في قصيدة إيزا ليس ثمة تناسب بين الخطاب المباشر والسرد الروائي السليم، لأن شخصياته لا تفعل شيئاً سوى الحديث عن ماضيها، وحتى الروحية التي تتحدث بها مختلفة كلياً: إنها نصف بحق، الفضائع والأعمال الوحشية والدمار والعنف، كما هو موجود في الشعر الملحمي عادةً، لكن كل هذا يبقى تأكيداً مختوماً بذاته بأسلوب وعظمي من دون خلق رواية حقيقية.

3 - الصفة الثالثة، وبالنظر إلى حجم العمل الشعري، فإن المتعارف عليه أن شعر الملاحم الكلاسيكية، تأليف يمتاز بطول معقول دائماً، أو ضعفه من المقاطع أو من أجزاء فرعيه مكررة من ذلك المتن كما هي في الإلياذة والأوديسة.

من المصادفات البسيطة، بالتأكيد، أن نجد ملحمة جلجامش (باللغة الأكديّة) قد وردتنا في 12 لوحاً طينياً، لكن يجب ألا ننسى أن نسخة العصر الآشوري الحديث بلغت حوالي 3600 بيتاً شعرياً. أما قصيدة إيزا من ناحية أخرى، وعلى الرغم من أنها ذات طول كبير نوعاً ما (750 بيتاً شعرياً)، فإنها أقصر على نحو ملحوظ من ملحمة جلجامش، ومن الأشعار الأكديّة الأخرى مثل اتراخاسيس (1245 بيتاً شعرياً)

لوما إيليش (التي تتجاوز 1000 بيتًا شعريًا). إن هذا الإيجاز الكلامي النسبي  
إيزا يؤكد، ولو بطريقة غير مقصودة، عدم إدراجها ضمن قائمة الملاحم الأدبية.

### ثانيًا: صنف الأسطورة

ظهرت في الأزمنة الحديثة مدونات شاملة عن الأسطورة من طرف الفلاسفة  
وعلماء الانثروبولوجيا الاجتماعية. وأنجزت، من ثم، مؤلفات مفيدة لمختلف  
المدارس والاتجاهات، منها في سبيل المثال من طرف كاستيلينو في مقدمة كتابه  
(الأسطورة السومرية - الأكديّة) (25)، لكنها صيغة ترتبط بالدراسات في الفلسفة  
الدينية مع مجال ترجمة الأسطورة بتصرف بعيدًا عن صيغتها الأصلية. ونحن لسنا  
أول من يستشعر الارتباك والحيرة أمام التضارب في القناعة الفكرية جراء افتقاد  
التعريف الدقيق لفكرة الأسطورة (26).

لقد صدرت مؤخرًا تصريحات قاسية من عالم الآشوريات المعروف ويلفريد  
لامبرت ضد الكثير من مناهج الدراسة الحديثة للأسطورة، والتي تتجاهل عن عمد  
تاريخها، وأساسيات علم اللغة التي تتبع منهج البحث في الأساطير من دون سياقها  
التاريخي، والتي تُعنى بالحصول عليها من المصدر الأصلي الأول المروي شفاهيًا بدلًا  
من التعلق بالتأثير المفسد لما هو مدون (27).

ولا تفت المؤلف الإشارة بكل حيادية إلى أن أساطير بلاد النهرين القديمة معروفة  
لدينا فقط عبر المصادر المدونة.

عند مناقشة قصيدة إيزا، لا ينصب اهتمامنا على الفكرة الفلسفية مثلما يركز على  
الفكرة التاريخية والدينية للأسطورة، وإلى محتواها السردية، أو بكلمات أخرى إلى  
جنسها الأدبي. إلى هذا الحد نود أن نستشهد بالتعريف التالي «للأسطورة» من طرف  
مؤرخ الأديان بيانكي:

«هي السردية الخاصة بالآلهة الذين هم أبطالها في أحداث تتعلق (ببداية الزمان أو  
نهايته). وفي الوقت ذاته هي رواية تندمج فيها الآلهة وتتحد في محيط وبيئة من  
نواح عدة، وتجري على مستوى أبعد من طبيعتهم الخاصة، والتي لا يكونون فيها

مجرد فاعلين، وإنما خاضعين لأفعال وحوادث هي «الصفاب الحرافية» (28) لصنف مميز، والذي يمكن أن يتضمن أبطال الرواية المقدسين أو إلى الأبطال ذاتهم أيضًا، ولو في محتوى مختلف يشير في كل الأحوال إلى ما يجري تضمينه في الأسطورة على نحو طبيعي.

يعترف المؤرخ ذاته، أيضًا، بإمكانية اقتراح تعريف أكثر مرونة (29) هو «أي رواية تتضمن بطلًا وأحداثًا تتجاوز الوجود المادي (مثلًا: الأبطال الأساسيون وهم غير ثابتين، والرواية عنهم غير مؤكدة)، باستثناء ما يرد من خلال الإشارات والآثار الدالة على الكائنات الأصلية (30) (وهذا يتم بشكل محتمل وغير مباشر) (ص 120 المصدر نفسه).

يشارك وجهة النظر هذه عالم الآشوريات جي. كوشر [الماني] بقوله:

«الأسطورة حدث منفرد يجري بين الآلهة، كما أنها تروي نفوذ الآلهة في عالم البشر كما جرت الأحداث في زمن سابق، وعندما يخاطب إله أو إنسان في الأسطورة يجري تقديم المتحدث دائمًا بافتراض أنه قال كذا وكذا» (31).

أما ويلفرد لامبرت في (الأسطورة) فيقترب قليلًا من هذه الأفكار بالقول: «الأساطير قصص مختلفة عن الآلهة، والخلق ونظام العالم والمعارك القائمة بين القوى الكونية وما شابهها» (32).

من الصعوبة مناقشة هذه التعريفات للأسطورة، أو ما يشابهها كعمل أدبي، ومن السهولة ملاحظة أن حركة مثل هذه الأعمال تقع خارج حدود الزمن، ولديها مقاسات أنموذجية لا زمنية، إضافة إلى القدرة على معاملتها كنص أنثروبولوجي.

إن هذه الصفات مفقودة في قصيدة إيزا لأن الحدث فيها يقع في زمن محدد من تاريخ بلاد النهرين (33). وحتى لو احتوى الكثير من «الصفات الأسطورية» فإنه لا يمتلك الصفات الحقيقية الأسطورية في عالم الأدب، كما ورد في الأدب البابلي، وكما عُرض على سبيل المثال في ملحمتي أتراخاسيس، وإينوما إيليش.



## القسم الثاني: التفسير الجمالي والتعريف الأدبي للقصيدة

عند استبعاد هذه القصيدة عن صنف الملحمة والأسطورة، فإننا نطرح على أنفسنا السؤال: إن كانت قصيدة إيزا تُعدّ هنا حالة فريدة في أدب بلاد النهرين، فهل تستحق أن تُعدّ «قصيدة شعرية» في الأصل أم أنها بعيدة عن أن تكون جديرة بهذا التصنيف؟ ويبدو أن السبيل لتتبع هذا الأمر يكمن في اختبار محتوى النص وصيغته الأدبية.

اتفق كل الدارسين، الذين راجعوا تحقيقنا لإيزا، مع وجهة نظري الخاصة حول حقيقة التوجه الديني والقومي لكاتب القصيدة كابتى - إيلاني - مردوخ والمتعلق بأفكار وبناء القصيدة (34)، علما بأنني ما زلت أعمل على تدقيقها.

وهنا سأسمح لنفسي استغلال الفرصة، للعودة بشكل موجز إلى المواضيع نفسها، بغض النظر عن تأريخ تأليف القصيدة، فمن المستبعد أن يكون كابتى - إيلاني - مردوخ قد اختلق لمصلحته أحداثاً حربية سابقة ذات طبيعة سياسية واجتماعية حدثت في بلاد بابل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أظهر الأمل القوي والمتجدد في إمكانية انبعاث جديد للبلد. إن عنصري الحزن والأمل يُقنّنا من تحسس قوة النص، وخصوصاً في الجزء الطويل والمستمر من (اللوحة الثلاث - الكسرة د) وحتى (اللوحة الرابع: 127)، وفي الجزء الذي يستمر في (اللوحة الرابع: 128) حتى نهاية القصيدة.

بإمكان للمرء أن يتحدث ببساطة عن القراءة الروحية للحقائق التاريخية التي واجهتنا في الكثير من الأعمال الشعرية أو الروائية في الشرق الأدنى القديم، وفي غيرها من الحضارات (35)، لكن بعيداً عن هذا التفسير الذي قد يكون فلسفياً بشكل شامل، وربما يكون غرضه لسوء تفسير الروحية الصادقة للقديماء، لذا فإنني اعتقد بأن كابتى - إيلاني - مردوخ كان يمتلك هدفاً محدداً في ترسيخ فكرة، تلخص في أن هذه التشابكات في الأحداث التاريخية يجب أن يجري التعامل معها بنظرة روحية أعمق، وأن من يقود حركة التاريخ هم الآلهة.

إتبع كابتى - إيلاني - مردوخ منهجاً تربوياً في النص، بتوظيفه الوعظ الديني، ويبدو لي أنه كان ينتمي، بشكل واضح، إلى إحدى طبقات رجال الدين في بلاد

النهرين، والمعروفين قديماً بكفاءتهم كحكماء، ويسمون بالأكدية «أومانو» (البيت الشعري 56)، فهم «الحرفيون ذوو القدرة» (36)، وإذا استخدمنا توصيف لاندسبرغر، فقد عمل كابتني - إيلاني - مردوخ على تسخير طاقة المقدس من فضائه المتسامي، وتقديمها بصيغة حكم ومواعظ ليتشارك فيها عوام الناس» (أنظر اللوح الخامس: 56 - 61) (37)، فيشعر إيزّا سيُصنّف في باب الحكمة والمواعظ الدينية الدارجة «التعليمية» (38) بشكل واضح، حيث لا يمكن أن يختلف عن الشّعر الفلحامي والأسطوري لو كان هذا صحيحاً.

ولا بُد من الاعتراف بأن قصيدتنا هذه ليس ثمة ما يوازئها في الأدب الأكدي الوعظي الديني، لكنها تلتقي معه في النص الشعري وفي بعض الرموز الفلكية (39). كما أنه، وقد جرى عرضه (40) لهذا السبب، «كنص مُميز» له دوافعه خارج التصنيف الأمّاس لأدب بلاد النهرين. كما أنه يختلف في بنائه عن الأشعار الوعظية والدينية الأخرى في بلاد النهرين.

إن المؤشر الممتاز الذي يساعد على فهم القصد الواقعي لهذه القصيدة الشعرية، فقد جرى استخدام بعضها من نصّها مدوّناً على الواح كتعاويذ بهيئة دلايات، وتُعلق على الجدران. وهذا يثبت أن سكان بلاد النهرين كانوا يؤمنون ويعتقدون بالوعد المذكور في (اللوحة الخامس: 57 - 58): «في البيت حيث يوضع هذا اللوح، وعلى الرغم من غضب إيزّا، وبطش السبيعتي، سيف الدمار لن يقترب منه والخلّاص [95] سوف يُضمن له».

من الواضح أن النص الشعري أصبح بمنزلة تعويذة.

لكن هل يمكن التصديق أن مثل هذا الانتشار والاعتقاد بالشعر يمكن أن يحدث عفويّاً، ويتحقق عبر الخوف من عقاب الإله إيزّا، أو بواسطة استقطاب وجذب الكثير من الوعود والبركات (الواردة في اللوح الخامس)، أو أن الفضل ربما يعود إلى الدعاية الكفوءة لكثير من الكهنة أو رجال الدين؟ وهذا أمر يصعب تصديقه لأننا لا نعرف حقّاً.

أما الفرضية الجديدة، التي حازت على اهتمامنا، ومنحتنا عنصرًا ثانيًا (إلى جانب الحكمة) لتقييم التصنيف الأدبي لإيزا، فهي تتلخص بأن قصيدة إيزا ربما كانت مخصصة لممارسات فرقة دينية من طبقة كهنوتية معينة. إن بعض عناصر النص تدعم هذا الاقتراح: ومنها مقدمته التي هي أشبه بالتراتيل (مزامير)، وميزته الواضحة «كأغنية» (زامارو zamaru) في (اللوحة الخامسة: 49 - 59)، وإن كل التوصيات لاستخداماته، في اعتقادي متضمنة في (اللوحة الخامسة: 49 - 56 و 59 - 61)، في هذه النقاط فقط يتوفر التوضيح الكافي للاهتمام والتبجيل الذي رافق قصيدة إيزا الشعرية في فترة زمنية قصيرة عبر كل بلاد النهرين، والذي امتد حتى سلطان تبّه (Sultantepe) في تركيا، لذلك فإنّ شعر هذه القصيدة مرتبط بفكرة أنه إما أن يكون شعر وعظي أو شعر ديني (طقوسي)، على الرغم من أنه يستمر في كونه صنفًا أدبيًا غير مصنف تمامًا لأي منهما على حدة، كما أنه لا يمكن تعريفه بشكل مطلق بكونه من صنف الملحمة أو الأسطورة.

## القسم الثالث: الآلهة الرئيسة والمعتقد الديني في قصيدة إيژا

### 1- إيژا\*

أصبح في حكم المؤكد أن إيژا (وليس إرا أو آررا أو ارا) هو القراءة الصحيحة للأسم (41). على الرغم من أن اسم إيژا يبدو في المرتبة الثانية أو الثالثة في استهلاكية القصيدة (42)، إلا أنه من دون شك بطل الرواية الحقيقية لأنها تتردد حوله وحول أعماله على الدوام.

إن شخصية الإله إيژا، الذي هو شخصية متفردة في الشعر البابلي، ما زالت تنتظرها معالجة تفصيلية شاملة معتمدة على كل آداب بلاد النهرين، إلا أن السنوات الأخيرة بددت الكثير من الغموض المحيط بها، فظهرت بشكل أوضح، والفضل يعود إلى مراجعة القصيدة المستمرة والدراسات التي كُتبت عنها. إن أحد المواضيع، ذات الاهتمام الرئيس، هو الخاص بالارتباط الوثيق بين إيژا ونرغال، والتي يبدو (43) أنها نتيجة للتطور التاريخي المتأخر أكثر من كونها فكرة أساسية. ومن الواضح أنها تشهد هذا التطور المتأخر، عندما يُعهد لإيژا محظية نرغال نفسها (مامي/ماميتو - Mami/Mamitu)، أو المعبد نفسه (إي - ميسلام - Emeslam في مدينة كوئا - Kutha)، لكنه من ناحية ثانية يلفح إلى الفرق الكائن بين الشخصيتين بواسطة حقيقة بسيطة، وهي تسميتهما بشكل منفصل في (اللوحة الثالث - الكسرة ج: 30، 31، 39) (44)، كما يوجزها فون فاير في دراسته المعنونة: الإله البابلي نرغال (45).

وقد وُضع وصف منطقي لشخصية نرغال مؤخرًا من طرف شريثير M.K. Schretter في بحثه بمجلة (Alter Orient und Hellas). وسنجد هنا أيضاً أن دراسة العلاقة بين نرغال وإيژا قد جرى إيجازها كثيرًا في المؤلف نفسه (ص 50 - 55).

توجد الكثير من المواضيع والمشاكل المتعلقة بشخصية إيژا لا يمكننا حتى ذكرها هنا. لكن هنالك ملاحظة واحدة لا نريد أن نتجاوزها بصمت لأنها مرتبطة بقراءة

القصيدة وفهمها، ولأنها في رأيي تسمح لنا أن نتلمس حداثة تفكير الشاعر كابتى - إيلاني - مردوخ، والنظر باحترام إلى الموقع الذي كان يحتله في عالم الكهنوت القائم في ذلك الزمن. والملاحظة هذه تخص الوجهين المزدوجين اللذين يظهر بهما إيذا في الشعر، كإله حقد ومخيف وآخر خير وكريم.

لقد جرى تصوير إيذا كإله غاضب ومخيف في الألواح الأربعة الأولى من القصيدة، والتي كُرسَتْ جميعها لوصف الدمار الفظيع لإله طائش، كما أن نعتة المستمر «بالبطل» (قورادو، قردو) يدخل ضمن أحد وجوهه كإله. إنه بالتأكيد أحد الوجوه التقليدية والمميزة لإيذا في كل آداب بلاد النهرين منذ أقدم العصور (46)، والتي يبدو أن كابتى - إيلاني - مردوخ، كان على قناعة تامة بالأمر.

لكن هذا العرض لإيذا هو شيء مختلف تمامًا عن صفة «جالب الطاعون» الذي كان وما زال قائمًا بين دارسي الميثولوجيا وعقائد بلاد النهرين، والذي أصبح نعتًا مكررًا مستهلكًا (كليشيه)، ويكاد يصبح القاعدة الآن (47).

لقد قادتني دراسة القصيدة إلى رفض هذا الوصف، وكنت أول من أطلق جرس الإنذار، داحضًا ترجمة (سيبتو أي «طاعون»)، واستخدامها كبديل «للدمار»، أو ما شابهه بسبب محتوى المتن، وهو ما يناسب التراث الحقيقي المميز لإيذا (48). وقد توصل روبرتس إلى الاستنتاج ذاته في دراسته التي نشرها من مقالاتين إحداهما عام 1971 والآخرى عام 1972. وقد توصل إلى هذا الاستنتاج المستقل (49)، وهو الذي اقترح استخدام الاصطلاح الجديد والمؤثر «إيذا البطل الخارق للأرض»، وكما يؤكد من بين بقية الأشياء «أن الصفة المميزة لإيذا هي التي تصوّره كمحارب، وبالتحديد كمحارب سلاحه الرئيس هو «المجاعة» (50). ودعنا لهذه النظرية اقترح روبرتس لاسم إيذا استخدام مصدر الفعل hrr الذي يعني «يحرق» أو «يفخم» (51).

إن كان الوجه الحاد والعسكري لإيذا هو الأكثر تميزًا وتقليدًا، بحيث أن استلامه وعرضه قد جرى بشكل كامل وجوهري في الألواح الأربعة الأولى من قصيدة كابتى -

ايلاني - مردوخ، فإنه بالتحديد في هذه القصيدة نفسها، يُظهر إيزا وكأنه قادر على الأعمال الخيرة الكريمة، ومن ثم مختلف كليًا عن الشخصية الشريرة المتعارف عليها في بقية آداب بلاد النهرين. يستعرض كابتي - ايلاني - مردوخ بالتحديد هنا سلسلة أفكار هي، حسب معلوماتنا، ثورية وجديدة كليًا.

وحتى لو أن شخصية إيزا، التي خلقها، تتشارك بالصفات الشريرة التقليدية المرتبطة بشخصية الإله وباسمه في محيط بلاد النهرين، فإن إيزا نفسه إله الخير المحبوب الذي يقدم لاتباعه المخلصين عهدًا بفعل الخير لا بالعقاب. إن تقديم إيزا للوهلة الأولى، في بداية القصيدة، كشخص ملول ومتعب من كثرة القتال ونشر الدمار، فهو وسيلة نفسية ناجحة، لكن هذا الوصف الاستهلاكي هو اللوحة الأولى للشخصية «الجديدة» للإله، حيث يجري تقديم إيزا كشخصية متعاطفة في (اللوحة الرابع: 131 - 150) عندما يلعن أعداء بابل ويحظّمهم (52). وأخيرًا في اللوحة الخامس هنالك الإدراك الكامل لقابلية إيزا في فعل الخير، فهنا يقدم الإله تسويات لغضبه الذي ساء توجيهه، ويضاعف وعوده في منح بركته لكل من يشرفه ويبجله.

وبالرغم من الانطباع الأولي الذي يناقضه، فإن الشعر كله له هدفه (الوعظي) الأول، وهو عدم جعل إيزا معروفًا كإله للشر، بل لتبجيله وجعله إلهًا محبوبًا قادرًا على فعل الخير.

هنا نجد شعورًا صادقًا بقوة إيزا وأهميته، إلى درجة أنه يكاد يكون النقيض لتقاليد بلاد النهرين، وخصوصًا التقاليد الأحدث، إضافة لإنهاء الدمج بين نرغال وإيزا إلى حد ما.

## 2- إيشوم (إيشم)

من الواضح أن إيشوم هو إله سامي باسميه «النار» (من دون أداة التأنيث الموجودة في ايشتاتوم) و«الشرعية» (53). في قصيدة إيزا يمتاز إيشوم بكل الصفات الرئيسة لتقاليد بلاد النهرين: المشابهة إلى خيندورسانكا السومري ابن إنليل [96] (اللوحة الأول: 2)، ومن ثم يحتل موقعه بين آلهة العالم السفلي، من

الناحية الدراسية لأصل الكلمة وتاريخها (اللوحة الأولى: 10)، ومن الناحية العملية فإن إيشوم هو حُكم إيزا الذي يمثل «الأرض المحروقة» المرتبط بالنار، وعلى الأقل بحسب رأي العديد من الباحثين (54)، نسبةً إلى لقبه الوارد في القصيدة «مُطلق مؤسي»، أي السيد الذي ينطلق ليلاً كما في (اللوحة الأولى: 21)، والذي يُقارن بـ«ناغر - موسي»، أي رسول الليل و«ناغر سوقي أو ساقومي» أي رسول الشوارع الهادئة، يبدو أن إيشوم يحافظ في القصيدة على الوجه المدمر المميز الذي يخضه بواسطة الاسم والتقاليد، وأشار إليه في (اللوحة الأولى: 4 - 5). ويتأكد ذلك بأسلوب جلي ومؤثر في (اللوحة الرابع: 138 - 150).

لكن من الأسلم الإشارة إلى أننا نمسك في القسم الأخير المكرس لحساب دمار أعداء أكد، أو بالأحرى أعداء بابل، بالمفتاح الذي يفسر الأسلوب الجديد الذي ينتهجه كابتي - إيلاني - مردوخ في تقديم إيشوم كما يفعل مع إيزا.

ربما لن تبهن طريقة صياغة الكلمات في مقدمة القصيدة (اللوحة الأولى: 1 - 22) أبداً على أنها مقنعة؛ وخصوصاً صياغة كلمات السطور (اللوحة الخامس: 6 - 14)، إذ إنه ليس بالأمر الواضح إن كانت تشير إلى إيزا أو ربما إيشوم.

لكننا نرجح أن الإشارة في (اللوحة الخامس: 6 - 14) هي لإيزا قبل كل شيء، لأنه ليس هنالك مقطع في كل القصيدة يلعب فيه إيشوم دور المحرض (على القيام بعمل ما) بينما نجده دائماً يلعب دور الوسيط المهذئ لغضب إيزا (55). وفي الترجمة المنوّه عنها يشارك (رينيه لابات) الرأي ذاته، بينما يناقضه (خروشكا) من دون تقديم أية مسوغات أو مناقشة مقنعة (56).

إنه حقاً الإله الذي قرر مصير البلاد في النهاية، والشيء الملموس إن كابتي - إيلاني - مردوخ يصوّر بدقة نزعة إيشوم لفعل الخير لبابل في النقاط الرئيسة الثلاث:

1 - استمراره في تصرفاته التي يمارسها لتهدئة إيزا، كأنما هو خصام عملي وإيديولوجي بين رجل أعماه الغضب وآخر يمتاز بالمنطق وتمالك الأعصاب (57).

2 - عهد إيزّا إلى إيشوم في (اللوح الخامس: 23) وما بعده، بجملة حائقة تجاه أعداء البلد على جبل خيخة Hehe (اللوح الرابع: 138 - 150).

3 - إعادة إعمار بابل في (اللوح الخامس: 23).

بعد التوضيح أعلاه، يمكننا تقبل، وعن قناعة، أن «إله النار» هو العنصر ذاته الذي يمثل (النر)، كما هي الحالة في أغلب الأعمال الأدبية، ويمكن أن يعلن عن نفسه كمسبب للخير أو الدمار (58).

لكن الذي يهم، كما ذكرت سابقاً (59)، هو الموقع الحاسم لقصيدة إيزّا والخاص بالطريقة الجديدة في طرح شخصية إيشوم لاهوتياً بحسب قراءة شاعر من بابل، والذي هو من الواضح احتفاء رائع.

على هذا الأساس، فإنه لأمر بالغ الوضوح أن إيشوم كان يجب أن يتميز بشكل واضح عن كل «وزراء الآلهة الآخرين المعروفين في الميثولوجيا البابلية مثل (أوسيمو، ونامتارو، ونن شيبور، ونوسكو)، ومن ثم فإنه ليس هنالك طائل من ملاحظة «أنه لا يُعاقب جزاء عدم قيامه بدوره كوزير بالشكل المطلوب» (60)، وفي القوى المحركة الداخلية فإن إيشوم هو الوحيد الذي مثل الخير والطيبة دائماً تجاه بابل، وهو القابع من ثم في ضمير إيزّا، الذي «يهديه» من الشر إلى الشهامة. لقد جرى توصيف إيشوم كشخصية نقية (61)، قدّر لها كالعادة إصلاح العاطفة الحمقاء [97].

تطرح مواصفات شخصية إيشوم الجديدة جدلاً آخر لصالح أصالة إبداع كابتي - إيلاني - مردوخ، فالشاعر يمزج في دورة مستمرة ما بين طيبة إيشوم وإيزّا، لكنه كان قد سبق له أن أعد التأثير المرجو في توظيفه للهجة الدراماتيكية للحدث، والمحاورة في الألواح الأربعة الأولى للقصيدة (تحت مسمى بطولة إيزّا!).

3 - السبعيني (الآلهة السبعة)

في قصيدة إيزّا، كما في الجزء الأكبر من الأعمال الأخرى في الأدب الأكدي، يظهر



السبيعتي بهيئة سبعة آلهة أشرار، من دون أسماء فردية، وتتصرف كوحدة واحدة إلى درجة أن الصيغ والقواعد اللغوية المستخدمة لمخاطبتها هي دائمًا في صيغة المفرد بدل الجمع.

يُرد ذكر السبيعتي في قصيدة إيزا (ومعروف انتشار عبادتهم رسميًا في بلاد آشور على الخصوص منذ النصف الثاني من الألف الأول ق.م)، بطبيعتهم وتصرفاتهم التي جرى وصفها في مقاطع طويلة (اللوحة الأولى: 32 - 91) بحيث تكاد تكون مقطوعة قصيرة ضمن القصيدة ذاتها، فتكون بذلك أهم عرض مميز لكيانهم.

السبيعتي هنا يمثلون النفوذ، أو القوة المقابلة لإيزا وإيشوم لأنهم آلهة شريرة بشكل مطلق، وهم يمثلون عنصر الشر تقريبًا، وليس لديهم خصلة خير في جميع أحداث القصيدة، وحتى في اللوحة الخامسة يجري استبعادهم من أعمال إعادة إعمار البلد.

يبدو أن كابتي - إيلاني - مردوخ كان مدركًا لهذا العرض القاسي، بتصريحه المباشر إلى القارئ عندما يبدأ بالكلمات: «السبيعتي، الأبطال الأليئضارعون، (والذين) طبيعتهم مختلفة تمامًا/ومن ينظر إليهم يُضعفُ رُعبًا (لأن) أنفاسهم هي الموت، وأصولهم غريبة. ومليئون بالرهبة/أنفاسهم تعني الموت، الرجال تخافهم ولا يجروؤن على الاقتراب منهم» (اللوحة الأولى: 24 - 25).

إن اختفاء الثنائية القطبية بشكل مطلق في آداب بلاد النهرين القديمة آنذاك، والذي ميز شخصيتي إيزا وإيشوم، هو مؤكد وواضح، فهناك أيضًا سبيعتي أخيار مناقضون في جوهرهم للسبيعتي الأشرار.

إن هذا التصنيف المزدوج للسبيعتي قد تقبله الفلاسفة (62). فقد عبر (روبرتس) مؤخرًا عن بعض التحفظات الجوهرية: المحاولة للفصل بين «دينغير - إيمين - بي» بصنفهم الخيرين والأشرار، والتي تبدو لي أنها مُصنعة لأن الدينغير - إيمين - بي المفضلين يمتلكون الشخصية الحربية ذاتها مثل الأشرار: لكن الواجب (63) المطلوب منهم مختلف.

هذه النظرية قد جرى تأكيدها من طرف طالبتى الأنسة سيمونيتا گرازاني في أطروحتها لنيل الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية في نابولي. هكذا حقيقة تنطق بذاتها عن أصالة كهنوتية كابتى - إيلاني - مردوخ: الشاعر اللاهوتي الذي يستعرض إيذا وإيشوم بأسلوب خاص به تمامًا، ويفعل الشيء ذاته مع السبيعتي، ويعتبرهم مخلوقات شريرة أو من (الجن)، وغير قادرين كليًا على عمل الخير (64).

#### 4- مردوخ (مردك)

في إحدى لمحاته العبقريّة أطلق لاندسبرگر على شخصية مردوخ في قصيدة إيرا (اللوحة الأولى: 148 - 150) تعبير (مردوخ المخزف) (65)، وخصوصًا في نهاية اللوحة الأولى، حيث يُحشد كابتى - إيلاني - مردوخ عناصر أخرى تُصِف، بشكل واضح، شيخوخة الإله القومي الرئيس لبابل.

أما إن مردوخ لم يكن يدرك (ما يحدث)، أو أنه لم يملك القوة، لرفض هذا الوضع الفُزري، والذي بسببه، ومن خلال أخطاء رعاياه، يجد رموز السُلطة متورطين فيه، بحيث أن إيذا يلفت نظره إلى هذا الوضع.

إن مردوخ، الذي يمتلك «حكومة السماء والأرض» (Šipit šamê u ersetim) شيبيت شامي وأرصتيم) وهذه الحقيقة كانت واضحة (اللوحة الأولى: 127 - 128) وهو من يلام على تسليم شؤون حكومته إلى إيذا، ويسمح له بخداعه (اللوحة الأولى: 133 - 136)، لكي يحصل التأثير الفعّاكس (اللوحة الأولى: 181 - 182)، هذا العرض الأدبي للحقائق في الصيغة الأسطورية مثير للاهتمام، لكن الأهم حقًا هو الأجواء اللاهوتية والدينية الحامية، والتي تحاول أن تجعلهم مقبولين، سواء كانت صدق لمشاعر لاهوتية جديدة ما زالت في طور النمو، أو أن الكاتب خَلَقها. يبدو أن كابتى - إيلاني - مردوخ في حالة شك، أو أنه ما عاد يؤمن بالنظام الصارم للتسلسل الهرمي للكهنة، ولا في التبعية لبعض الآلهة الرئيسة الأخرى.

إن توجهًا مشابهًا لن يكون إلا دليلًا على التحول الديني للوضع الاجتماعي السياسي في بابل. لقد جرى عرض كلا العنصرين بشكل حزين من طرف خروشكا

(66) مع الإشارة أيضًا إلى الملاحظات المقابلة من رولينغ (67)، بعد استعراض كل هذا يمكن الاستمرار في البحث، من دون هوادة، عن كل عناصر القصيدة التي تضيف جوهرًا، أو مادةً إلى فكرة «ضُعب» مردوخ. إضافةً إلى تلك التي سبق ذكرها، والتي هي عجزه عن تحقيق العدالة بنفسه، حتى عندما كان لا يزال باسطة سلطته في مدينته (اللوحة الأولى: 147). إن الحقيقة القائلة بأن إيزا سيتمكن من جعله يعود إلى إيساغيلا (اللوحة الثاني - الكسرة ج: 21 - 22) هي أمر مثير للاهتمام، حيث يؤكد بصراحة أن إيزا هو السيد هنا (اللوحة الثالث - الكسرة د: 80)، ومن ناحية ثانية يرد تقييم إيشوم للسلوك العام لإيزا عندما يقول له: «إنك لم تخش اسم الأمير مردوخ»، والناحية الأخرى حول حقيقة إعادة بناء بابل، حتى لو افترضنا مسبقًا أن مردوخ أعاد تأسيسها، فإن العمل سوف يُقرر من طرف إيزا وإيشوم كما ورد. فهذه إشارات كافية، ولو تناولناها كلها معًا فإنها ستكون مقنعة جدًا. لكن من الحماسة تكرارها بمبالغة واحدة تلو أخرى خشية إثقال النص، ولفسح المجال لإمكانية استخدام الأدوات الأدبية المُجَرَّدة. في ضوء هذا الأمر، نعود إلى مسألة الشطر الأول في القصيدة الذي نصه «Šar gimir dadme banu kibrati/ شار كيمير دادميه بانو كيبراتي»، وفيه إشارة صريحة إلى «مردوخ الفيسن» كما يتفق الكثيرون، أو بالأحرى أن اسم الإله مردوخ كان مكتوبًا فعليًا على الجزء المكسور من لوح تلك القصيدة. هذا الشك يسير بخط متوازي مع شك آخر ذكرته مُسبقًا (68)، والذي يظهر بسبب تفصيلة أسلوبية، وهو أن القاعدة الاستهلالية لكثير من التراثيل هي ظهور اسم الإله الذي يتضرع إليه في السطر الثاني من الافتتاحية، بينما تُذكر ألقابه التي تسبق الاسم في السطر الأول، أو بعض منها. هذه الحالة موجودة في قصيدة إيزا التي يستهلها الكاتب بترتيلة (69) لا نجد فيها، بموجب هذه القاعدة، اسم مردوخ المذكورًا، أو مُستهدفًا، أو مُرتلًا، كما هو متوقع.

## 5- أنوم (أنو)

ورد اسم أنوم، رئيس مجمع آلهة بلاد النهرين، عشر مرات في قصيدة إيزا (70)، حين يحصل انتقال بالمضمون الذي لا يملك أهمية كبيرة من جهة الحدث،

باستثناء وروده في (اللوحة الأولى: 28 و 39) في الفقرة المتكاملة التي تذكر الخلق ومصير السبيعتي (اللوحة الخامسة: 28 - 44)، حيث أن النص يؤكد أن أنوم خلق السبيعتي بعد تخصيص الأرض، ومنح كلاً منهم شخصية ومهمة يؤدونها، وجعل قدرهم أن يكونوا «أسلحة فتاكة» وقطاع طرق بإمرة إيزا.

لقد لوحظ مؤخرًا أن دافع خلق أنوم للسبيعتي كان لمعاقبة الإنسانية الفائرة، والتي تثير «الضجيج» (وردت بالمصطلح rigmu/ريگمو)، وأن أنوم مع السبيعتي يُعدّون المخطط الرئيس المسؤول عن اضطراب كلا النظامين السماوي والأرضي كما هو مذكور في القصيدة. ومن ثم فإن إيزا هو مُجَزّد مُنفذ للخطة، فأفعاله مُفتفرة (اللوحة الخامسة: 5 و 15) (71)، والملاحظة لها أساس لا بأس به من الصحة، لكن بما أنها مستنبطة فربما تبدو مُبالغًا فيها للأسباب التالية:

1 - كما ذكرنا سابقًا، أن «حضور» أنوم، أو موقعه الرسمي في القصيدة، هو نوعًا ما غير مُحدّد الفعالم وظاهر فقط في ثناء كابتتي - إيلاني - مردوخ الأساسي للإله الرئيس في مجمع الآلهة، والذي يجب أن يُفسّر بأخذ (شيخوخة مردوخ) بنظر الاعتبار (72).

2 - جرت العادة على ذكر تسلسل نسب أبطال الرواية المقدسين في الأعمال الأدبية، وقصيدتنا لا تهمل هذا الأمر بالنسبة للسبيعتي الذين يمثلون العنصر المتفرد للشر (كما ورد آنفًا)، ولا يتصرفون بشكل مُستقل أبدًا، بل على العكس بالاعتماد التام والمباشر على إيزا وإيشوم.

## القسم الرابع: التقدير الحالي لتاريخ القصيدة

ليس هنالك عمل في الأدب الأكدي نال العديد من الآراء المتناقضة حول تاريخه كما في قصيدة إيزا، ولم يشهد أي عمل آخر مثله تغييرات جذرية في المقترحات حتى من طرف الفلاسفة والمفكرين على مستوى فردي (73). إن اقتراح غوسمان عام 1955 لتحديد تاريخه في 685 ق.م (74)، عارضه ويلفرد لامبيرت عام 1962 (75)، وعارضته أنا عام 1969 (76) لصالح تحديد النصف الأول من القرن التاسع ق.م. وهنالك دارسون آخرون لهذه القضية منهم فون زودن، الذي اقترح تواريخاً أكثر معاصرة وأقرب (77). ولقد اتخذ فون زودن مؤخرًا موقفًا مختلفًا عن موقفه السابق وعن الآخرين، وصرّح بأن «أسطورة إيزا تؤرخ إما في عام 764، أو 763، أو نهاية عام 765 ق.م» (78).

وتستند تسويغاته على جملة أسباب تاريخية وآثرية وفلكية بحتة، والتي بموجب الضوء الذي تلقيه، تفسرها، وتحيل تاريخها إلى الأحداث المأساوية المتعلقة بمدينة الوركاء والمدرجة في (اللوح الرابع 52 - 62).

أولى خروشكا، حين تناول القضية مؤخرًا (79)، اهتمامًا كبيرًا لتقاليد كتابة النص ليستنتج، كما بينت سابقًا بناءً على دراستي، أنها غير مُجدية لتحديد تاريخ القصيدة بدقة، ومن ناحية ثانية، يقيد نفسه بالنظرية الجديدة لفون زودن من دون اتخاذ موقف مُحدد، مما اضطرنا، نحن أيضًا، إلى تبني موقف مُشابه هنا بسبب استحالة بحث جدلية فون زودن وتمحيصها وتحليلها، وبإمكاننا القول إنها تبدو، من ناحية منهجية، متينة ووثيقة الصلة بالموضوع، ومثيرة في الاستنتاجات التي تؤدي إليها نظرًا لقابلية هذا العالم وإمكانيته الكبيرة، ومن ذا الذي يستطيع إنكارها!

إن المساحة الوحيدة المتبقية للشك هي في ما يخص بحث البيانات والحقائق المتعلقة بالقصيدة، والخاصة بإيساغيلا بابل، وتدمير دور العبادة في الوركاء (اللوح الرابع: 52 - 62)، والتي هي غامضة وشاملة. في هذا الشأن أثارت مسألة وجود مرونة مُعينة وغموض تاريخي يشكلان جزءًا من المعرفة التاريخية التي حاز عليها

كابتي - إيلاني - مردوخ، وصاغها بلفته الشعرية، فإن هذا الرأي مشابه لرأي أوبنهايم  
(80).

## القسم الخامس: معايير الترجمة الحالية للقصيدة

لو أخذنا بنظر الاعتبار أنَّ هذه الترجمة لقصيدة إيذا ليست مُوجهة لعلماء الآشوريات فحسب، وإنما إلى حلقة أخرى من الباحثين والمثقفين، وإلى حلقة أوسع من القراء بصورة عامة، فإن دليلنا هو المعايير العامة الآتية:

أ- طريقة عرض القصيدة سطرًا إثر سطر في الألواح الخمسة التي تحتويها، والهدف هو بيان وتوضيح بنائها الشعري.

ب - تقديم النص الكامل للقصيدة من أجل إتاحة المجال للقارئ لمتابعة التطور الكامل للحدث، باستثناء تلك الأجزاء من اللوحين الثاني والثالث، والتي وردتنا مهشمة، وهي بذلك لا تخدم هذا الغرض.

بسبب هذه وغيرها من الفجوات الموجودة في النص، حاولت أن أستعين بأسلوبي الخاص وبتصرف لربط التطور المنطقي لحبكة القصيدة، وهذا الأسلوب مُشابه للطريقة التي اتبعتها لابات في ترجمته لإيذا، وغيرها من الأعمال الأكاديمية في مجلده الخاص عن ديانا الشرق الأدنى.

ج - لجعل مادة النص ممتعة بتقديم عناوين فرعية لمختلف أجزاء القصيدة.

د - للحفاظ على الروح السامية (الشرقية) للنص، آخذين بنظر الاعتبار أن أغلب القراء سوف يلاحظون بالطبع المعنى المباشر في التعبير الأدبي، من خلال التغلب على بعض المصاعب عبر الملاحظات التي أدرجت في النص.

هـ - لتقديم ملاحظات تمتاز بأقصى اعتدال ممكن على النص، إضافةً إلى ما قيل سابقًا، فإنها تحتوي على قراءات خلفية أو هامشية، والتي يبدو أنها لا غنى عنها بالنسبة لغير المختصين.

إن هذا التحليل الواسع يبدو هو الحل الأمثل لتقديم فكرة عن وحدة بناء المناطق الإشكالية وإبراز دلالاتها في القصيدة، من دون الحاجة إلى العديد من الملاحظات الففصلة.

## (8) هوامش مقدمة المؤلف وتحليل القصيدة

(1) يجب أن يتحدث المرء هنا عن الانتشار السريع غير الاعتيادي، حتى مع اعتبار البعض أن الموضوع جاء لاحقاً، إذ إن تأريخ تأليف (إيزا) يرقى إلى مرحلة أقدم.

(2) حول انتشار إشعر في بلاد النهرين مع الإشارة إلى مصدر الألواح، راجع: خروشكا:

(BiOr, 1974، ص 357 - 359) علفا إن أصل الألواح معروف بالضبط.

(3) أنظر: ((40, W. Schramm, p. 268 - NS, 1971.

(4) لقد أدرجته في مؤلفي: (Epoepa، ص 21 - 22)، وحسب معلوماتي أن النص الوحيد غير المنشور هو MM رقم 783 لمتحف مونتسيرا، التي تُعرف عليها الأستاذ (ميغيل سيفيل)، ووضعها تحت تصرفي في صورة فوتوغرافية، إلا إنه جزء صغير، ويكرر أسطرًا قليلة في بداية اللوح الرابع ونهايته، ولذا ليس له إسهام كبير في تحسين نص القصيدة وتطويرها.

(5) «القصيدة الآن في متناول اليد أكثر من أي عمل أدبي أكدي»، درولينغ، 61 - 1971، ZA، ص 328.

(6) قمت بمراجعة ضمنية عنه في

Annale of the Istituto Universitario Orientale of Naples 31.

(7) (1971). pp 515 ff

(8) انظر Epoepa ص 50 - 56.

(9) Afo 18 (1957 - 1958) ص 395.

(10) Epoepa، ص 30، وهامش رقم 56.

(11) السرد الشعري للإعمال البطولية. الذي يبقى مُرتبطًا بشخص الأبطال OP. CIT ص 812.

(12) ولذلك فإنها تبقى قريبة من بعض الشخصيات النادرة والمؤثرة التي تشير إلى أنها



تحول في التاريخ، وهي تمثل شخصيات دراماتيكية مذهشة Op. Cit ص. 840

(13) قصيدة شعرية شاملة للإعمال البطولية موجهة لتوضيح الأبطال وإبراز أهميتهم ص 928

(تحت «Epopaea»)، وص 922 (تحت عنوان «Epico»).

(14) La Poesie Epica، ص 825 ملاحظة (1)

(15) Litterature cuneiformi..in O. Botto (ed) Storia delle letterature d'oriente.  
Milan, 1969 p. 179

(16) يبدو أن رأي نوغيروول بضم بعض الأعمال الأدبية الأكديّة إلى صنف العلاحم يمتلك قبولاً، لكنه لا يقول أي شيء بنائاً بخصوص إيزا.

(17) إنها مدرجة في ص 26 - 39.

(18) انظر ص 5.

(19) OP.Cit ص. 26 ملاحظة (1).

(20) «الأحداث التي تشترك فيها الآلهة مع الأبطال في منافسات تُقرر في جبل الاولمب»، الإلياذة، أعداد كاستيلينو وبيلوسو - تورينو 1950، ج. 1

(21) أذكر هذا الاسم كنموذج، لأن السوتيين، بموجب ترجمتي، هم الأعداء الحقيقيون الذين تشير إليهم قصيدة إيزا (انظر: ملاحظة 129 و 153 في النص).

(22) «الفح إلى الإيكيكي والأتوناكي، والتي يتبجح إيزا أمامها بقوته وبطولته». انظر: (اللوح الأول: 111 و 183 - 187)، وقد يعترض المرء على أن إيزا قد نجح أيضًا في فرض نفسه على مردوخ. انظر: (نهاية اللوح الأول) لكنه خداع لا مناص منه، لأن إيزا سبب نمار المدن المقدمة التي تحميها الآلهة العظيمة، إنها مسألة المصادر والإشارات حيث لم تسرد تفاصيل الصراع، لأن الدمار لا تجري مناقشته بل هو منجز مطلوب قيل فيه الكثير عبر كلام (فم) إيشوم.

(23) انظر: لويجي كالي في (Epopaea) ص 152 - 153.

الإحصائية، أو لأنه يصعب أحياناً البت في إشارات نهاية الحوار بالضبط، وموضع بداية السرد الروائي، أو العكس بالعكس. وعلى الرغم من ذلك فإن حقيقة عدم امتلاكنا النص كاملاً لا يشكل صعوبة، لأننا نمتلك ثلثيه تقريباً، وكل شيء يشير إلى أن التفاصيل المفقودة ما بين السرد والحوار يمكن تقديرها في الأجزاء المكسورة.

(25) Torino, 1967 ص 13 - 43.

«دراسة الأسطورة بلا مرجعية تاريخية» تعني دراستها في البداية عبر سردها الشفاهي، والابتعاد عن الاعتماد على التأثيرات الكتابية المندرسة».

(26) p.1 (1974) Der Mythos im alten Mesopotamien.

(27) «السردية ليست نظام أو نظرية، وتتعلق بالآلهة كأبطال لأحداث بداية (أو نهاية الزمان)، ومع ذلك فهي قصة تدمج بها الآلهة في بيئة تكون من نواح كثيرة فوق حدود طبيعتها».

(28) «السرد الذي يتضمن أبطالاً متفوقين وأحداثاً قديمة وهو سرد غير محقق ما خلا العلامات والآثار التي خلفها البشر الأولين».

(29) «أي سرد يتضمن أحداثاً بطولية، يقوم بها أو يسببها كائن يتمتع بالتفوق والبطولة»

(30) «الأساطير هي سرديات لأحداث تتعلق بالبدايات»، ص 156.

(31) «الأسطورة توصف حدثاً متفرداً بين الآلهة. وتوصف كذلك عمل الآلهة مع البشر».

(32) «نعني بالأساطير السرديات المتعلقة بالآلهة، الخلق، نظام العالم، حروب القوى الكونية... الخ».

(33) حتى لو كانت الفترة التاريخية المحددة تعاقباً من طرف كاتب القصيدة مفتوحة للنقاش، وحتى لو أن سلسلة أحداث متناظرة ومتكاملة من أبواب عدة، تندمج في منظور تاريخي واحد فإنه لا يمكن مناقشة وصف قصيدة إيزا لحوادث تاريخية ترقى إلى نهاية الألف الثاني، وبداية الألف الأول قبل الميلاد وسببت إذلال بلاد بابل على يد أقوام غازية من الجوار

(34) Epopea ص 31 - 37.

(35) لاندسبرغر «حاكم التاريخ» في Islamica

(36) لاندسبرغر في Islamica - المصدر ذاته.

(37) ساشير كما سابين لاحقًا، إلى حقيقة أن الكثير من زُقم إيزا قد جرى استخدامها كعناوين.

(38) أنظر: لاندسبرغر - Islamica كذلك كريمر - Kultlyrik Sumerische, p.5.

(39) أنظر: Epopea ص 29 - 30.

(40) «نص رائع، عمل ذو خصوصية دينامية، ويتميز عن الأعمال الأدبية المألوفة لبلاد النهرين».

3b. BiOr 30 ص. B. Hruška (1973)

(41) أنظر: L. Cagni Epopea p. 14 and, J.J.M. Roberts. JCS 24 (1971) pp. 12-11

(42) إذ لم يكن اسم مردوخ موجودًا في السطر الأول من القصيدة، وإن كان اسمه غائبًا بشكل غير مباشر في الألقاب المذكورة في القصيدة، فإن اسم إيزا يظهر في التسلسل الثاني بعد خيندورسانكا/إيشوم. وإلا فإنه سيظهر في التسلسل الثالث. حول هذه المسألة، أنظر: الملاحظة الأولى في النص.

(43) أنظر: خروشكا 1973, BiOr 30, ص 3 ملاحظة 2.

(44) حول هذه المسألة أنظر: الهامشين 7 و 100 في النص.

(45) في Epopea ص 45 تعهدت بتخصيص دراسة لبحث العلاقة القائمة بين إيزا وإرغال، لكن الواجبات التي كانت أكثر أهمية في عملي أعاقَت إنجاز هذا الوعد.

(46) أنظر: J. Van Dijk, ol 254 (1959). Coll. 381 - 382

(47) على الرغم من أن اصطلاح «الإله جالب الطاعون» قد يكون له مغزى أوسع، فإن الباحثين قد خضوا به إيزا بالمعنى المحدد للإله الذي يسبب الطاعون وما شابهه من الأوبئة.

الطاعون وغيره من الأوبئة غالبًا ما تكون نتيجة للحروب). وعلى الرغم من كافة الاحتمالات فإن هذه الصفة أصبح يُعهد بها إلى إيزا نتيجةً لتشابهه مع نركال في بعض المراحل التي تحيط بتاريخ بلاد النهرين. للبحث في هذه القضية.

أنظر: خروشكا، (1973) BiOr 30 ص 3 ملاحظة 2.

(48) أنظر: Epopea، ص 237 - 238 وص 259. خروشكا 30 (1973) BiOr ص 3. ملاحظة: ربما بسبب التعود والثقة في دراسات اللغات المعروفة، والذي يجعله يتجاهل وجهة نظري التي هي في الصورة الاجمالية، لدراسة إيزا، نقدم توضيحًا مهمًا، وبشكل موضوعي لعنصر جديد حول اصطلاح سيبتو Siptu أنظر:

M. Stol, Bior 29(1972), note 276.

(49) ص 11 ملاحظة 2، في: Pantheon ص 81 ملاحظة 127.

(50) كذلك ص 13 - 14.

(51) Pantheon ص 24

(52) بينما يلاحظ أن القرار بتدمير أعداء بابل قد صدر عن إيزا (اللوحة الرابع: 130 - 138) إلا أنه ليس مؤكدًا نظرًا للتفسير غير الدقيقة في (اللوحة الرابع: 141)، وإن كان دمارهم الشديد هو أيضًا من عمل إيزا، أو إيشوم والسبب في ذلك فقط. لكن حتى في الحالة الثانية فإن أهمية نهاية اللوحة الرابع لا تتأثر كثيرًا.

(53) أنظر: روبرتس (Pantheon: ص 40 - 41).

(54) أنظر: لويجي كاني (Epopea: ص 140) [98]، روبرتس (Pantheon: ص 40 - 41) [99]

(55) أنظر: Epopea ص 136 - 137.

(56) حتى لو كان خروشكا مصيبًا، فإنها دائمًا مسألة عرض دراماتيكي بسيط لأحد الوجوه التقليدية لشخصية إيشوم، لكنها خارجة تمامًا عن الأحداث التي تدور في القصيدة والتي يلعب فيها إيشوم دورًا يخص بابل، وهو دور يختلف جذريًا عن دور إيزا.

30 BiOr - 1973: (ص 5 - أ ملاحظة 21) و(ص 5 - ب ملاحظة 26).

(57) في (اللوح الثاني - الكسرة ب: 27) يثبت أن «إيزا يتحدث كرجل»، بينما في (اللوح الثالث - الكسرة ج: 34 - 43) يوجد نموذج لبث الخصام الحاد بين إيشوم وإيزا.

(58) أنظر روبرتس (Pantheon: ص 41).

(59) Epopea ص 137.

(60) خروشكا (1973) Bior30 ص 5 ب.

(61) إن موضوع حكمة إيشوم هو العقدة الرئيسية لكل أحداث القصيدة، لأن كل قابليته البلاغية القديرة والمهدئة تبدو ضرورية هنا لتغيير موقف إيزا من الشربباتجاه الخير، إلى درجة أن إيزا بذاته يعترف في النهاية بأنه كان مغالياً في تصرفاته السابقة (اللوح الخامس: 6 - 12)، ويعزو لإيشوم فضل «هدايته» (اللوح الخامس: 13 - 15) مرتين، ثم إنه يسمي إيشوم (الفرد الذي «نصيحته خيرة وكريمة» أو جيدة) و(اللوح الثالث - الكسرة ج: 54). في الحقيقة أن إيزا ذا الملكة الطيبة غالى في اندفاعه العاطفي وهو يدلي برأيه بتهكم، مسبباً جدالاً مخادعاً لصالحه ضد إرادة مردوخ (اللوح الثالث - الكسرة ج: 55)، لكن إيشوم (اللوح الرابع: 127) سوف ينجح بعد ذلك بكفاءته وحكمته (ميلكو milku وتعني مستشاره) في طمس موقف إيزا وتحطيمه نهائياً باستخدام الجدل ذاته ضده. إيشوم هو الذي عرف طبيعة الإرادة العفوية.

(62) أنظر على سبيل المثال: D.O. Edard, WdM 1 ص 124 - 125.

(63) روبرتس (Pantheon, ص 115 ملاحظة 435).

(64) باعتماد دراسة الانسة الأنسة سيمونيتا كرازياني لا بد من الملاحظة التالية: الفضاء الفكري البابلي الذي ينتمي إليه كابتي - إيلاني - مردوخ كان مُتَعَبِّئاً دوماً باعتبار السبعيني آلهة خيرة، بينما في آشور رُفِعَت السبعيني في النصوص إلى مرتبة «الآلهة العظام».

(65) Baumgartner, Leiden 1967, ص 198.

(66) (1973) 30 BiOr ص 4 - 5: (1974) 42 Ar Or ص 359.

(67) تطرق خروشكا في المؤتمر الثامن عشر للآشوريات، الذي عُقد في ميونخ عام 1970.

موضوع «النظم الاجتماعية في ضوء الأساطير الأكديّة»، ولم ينشر بحثه في وقائع مناقشاته، حتى ظهرت عام 1972 في (BiOr 30, 1973, ص 4).

(68) Epopea, ص 137 - 138, أنظر: ملاحظة (1) على النص.

(69) أنظر: ما ورد في نهاية اللوح الثالث.

(70) (اللوحة الأولى: 28, 39, 153, 189 اللوحة الثاني - الكسرة ب: 12, اللوحة الثالث - الكسرة ج: 3, الكسرة د: 11, اللوحة الرابع: 33, 43, 52).

(71) خروشكا. (1973) BiOr 30, ص 672.

(72) بينت كرازياني في دراستها وجود آراء متناقضة بخصوص غموض نسب السبيعتي، والرأي المتفق عليه أن أصلهم، أي نسبهم التقليدي، يعود إلى أنوم (السماء) وكي (الأرض).

(73) أعلن A.L. Oppenheim استعداداه لتحديد تأريخ القصيدة في فترة الغزو العيلامي Elamite، وإلى ملكها شتروك - ناخونته حوالي القرن الثاني عشر ق.م، أو إلى إحدى لحظات الصراع السياسي - الديني في بابل ما بين 1124 - 602 ق.م.

(أنظر: Ancient Mesopotamia, شيكاغو 1964 ص 150 - 152 وص 268)

أما فون زودن فقد استبعد اقتراح القرن الرابع عشر ق.م، ص 23 (1971)، وقدرها بحوالي (765 - 763 ق.م).

(74) ص 85 - 90 Das Erra Epos.

(75) JCS 16 (1962); p. 76 (أنظر أيضًا: AfO 18 (1957 - 58) p. 396 - 398).

(76) Epopea, كاني، (ص 43 - 44)

(77) Cf. L. Cangi Epopea, pp. 43.44

(78) إن قصيدة إيزا يجب أن تؤرخ في 764 أو بداية 763 أو نهاية 765 ق.م. والمذكور في هامش (73) أبحاث أوغاريت.

(79) (1974) ArOr 43 ص 355, وخصوصاً ص 358 \_ 359.

(80) انظر هامش رقم 73 أعلاه.

## (9) ملف الصور إعداد المراجع



نماذج من الواح طينية تمثل إله (نرغال؟) وأسلحته





كسرتان من جرة حجرية دائرية كانت مكرسة كتقدمة لمعبد الإله (نرغال) في العاصمة الآشورية ترابيصو (شريف خان في محافظة نينوى)، ترقى إلى القرن التاسع ق.م، وتصور المشاهد الملك الآشوري شلمانو أشرد (شلمنصر) الثالث، جاثياً على ركبتيه أمام الإله نرغال في أقصى اليسار (حيث بقايا قدم تشبه مخالب النسر)، النص المسماري يشير إلى أن الكسرة قُدمت كنذر من طرف أحد كبار ضباط الجيش الآشوري في ترابيصو، ليطيل الإله (نرغال) عمره. (محفوظات المتحف البريطاني / الرقم 90960).



13 Design of an Old Babylonian cylinder seal from Larsa, depicting the underworld god Nergal, holding his distinctive scimitar and the double lion-headed standard. The inscription is a dedication to Nergal by Abisarê, perhaps the king of Larsa of that name.

بصمة ختم أسطوانتي من مدينة لارسا (تل السنكرة)، وترقى إلى الحقبة البابلية القديمة، يظهر فيها إلى اليسار إله (نرغال ؟) حاملاً صولجانه بالذراع اليمنى، وهو

يقف على شخص ممدد على الأرض.



لوح أساس يرقى إلى نحو 2000 ق.م، جرى تكريسه للإله نرغال من جانب الملك  
(آتال-شن) ملك مدينتي أوركيش (تل موزان) ونوار في حوض الخابور. محفوظ في  
متحف اللوفر بالرقم AO 5678.

Telegram:@mbooks90



تميمة مختصة بالإله نرغال لدرء وباء الطاعون، عُثر عليها في مدينة آشور (قلعة شرقا)، وترقى إلى العصر الآشوري الحديث، نحو (800 – 612) ق.م.

[1] إيزا نُقرأ مقطعيًا: إر راء المترجم.

[2] Pioter Michaelowski p. 186

[3] كائي يُقرأ اسمه مقطعيًا: كان - ني وقد اكتفينا في الحالتين بوضع علامة الشدة فوق الحرف الصحيح (ن) وسط الكلمة.

[4] مستدرج الهوامش الخاصة بالمقدمة في القسم الثامن من الكتاب المعبون (هوامش مقدمة المؤلف وتحليل القصيدة) - المراجع.

[5] سئعمد تسمية (بلاد انهرين) في هذا الكتاب تعبيرًا يغطي كامل مساحة العراق التاريخي،

وذلك عوضًا عن التسمية الواردة فيه (ميسوبوتاميا) وتعني (ما بين النهرين) - المراجع.

[6] والإرة باللغة العربية تعني النار فيكون الاسم مرتبطًا بالأرض المحروقة جزاء الكوارث (إيزا أو حزا) - المراجع.

[7] لعله يقصد به البطل الجبار الذي لا يقهر - المترجم

[8] نشفو: نوع من أنواع جعة الشعير ولعل طعمها ثقيل وحلو، ولربما هي ما تدعى بـ«الجعة الناشفة» - المترجم.

[9] قطعان شاكان هي الأنعام البرية برعاية إله الرعاة شاكان - المترجم.

[10] الإشارة إلى العمرات الجبلية تعني الأعداء القادمين من الجبال مما يتوجب محاربتهم هناك - المترجم.

[11] كيزا «كير» - إله النار وهو هنا في خدمة إيزا ويظهر له بملابسه، لربما بالنار أو بالدخان - المترجم.

[12] فأس مگشارو = أحد الأسلحة الإلهية الفتاكة، وفي اللغة العراقية الدارجة نقول «هذا أغشّر» - agshar وهذه «دكة مگشرة» ولعلها منحدر من جذر كلمة مثل غوشوور أو گوشوور - المترجم.

[13] شو - آن - نا: حي من أحياء مدينة بابل حيث معبد مردوخ (الإيساكيلا) - المترجم.

[14] إي - خال - أنكي: معبد في بابل - المترجم.

[15] إي - تين - أنكي: معبد الزقورة والساحة الكبيرة المحيطة بها في بابل - المترجم.

[16] \* (نين إيلدو، كوشكينگاندا، نين - كال أسماء سومرية للصناعات الماهرة والحرفيين العاملين في خدمة الإله إيا - المترجم).

[17] غلة البحر لا بد أن تكون اللؤلؤ أو المرجان أو الصدف لا غير، لكننا لم نعثر عليها فعلاً من بين الحلي والمجوهرات في التنقيبات - المترجم.

[18] الأباكالو (الأبكل) هو الكاهن الأعلى، وبالعبودية هو الأفكل (= الحكيم) - المراجع.

[19] الميسو Misu هي شجرة ذات خشب عطر كالصندل - المترجم.

[20] ينقطع النص هنا، و[كيكونو] هو المعبد الذي فوق الزقورة حيث يستريح الإله، ولربما حين غيابه عن الأرض ليلاً - المترجم.

[21] الميلا مو هي الحكمة الإلهية - المترجم.

[22] الأيسو هي المياه العذبة حيث عرش الإله إيا - المترجم.

[23] أي لا يمد أحد يده ويمس الملابس - المترجم.

[24] الأنزو طائر أسطوري مركب من نسر برأس أسد - المترجم.

[25] إنها عبارة فلسفية ودينية عميقة لأن ثمة عقد بين الإله والإنسان المخلوق لغرض خدمته وعبادته، وبالمقابل يقوم الإله بحمايته من الجوع والمرض والأعداء ويعلمه - المترجم.

[26] إي - شارا معبد إنليل في نمر - المترجم.

[27] إي - انكوراً معبد إنكي في مدينة أريدو والمسمى أبسو في جنوب العراق «أبو شهرين» - المترجم.

[28] ختم عبر الميشو «ايل - ميش» هو من الأختام الأسطوانية التي تُعلق في رقبة تماثيل الإله، ولربما كانت تستخدم في ختم النصوص الدينية في المعبد نيابةً عن الإله، وهو هنا الإله آنوم - المترجم.

[29] بارشا/داكشا قبائل غازية جاءت من الصحراء الغربية منذ منتصف الألف الثاني ق.م - المترجم.

[30] إي - أووكال معبد السيد العظيم «إنليل» وهو أسم آخر لمدينة دوركوريكالزو «عكرگوف» - المترجم.

[31] تقع بالقرب من مدينة بدر (محافظة واسط) - المترجم.

[32] أي سيول أدد - المترجم.

[33] هي أرض الالعودة وتعادل العالم السفلي - المترجم

[34] جبل خيخة أو خي خي هو من المرتفعات العالية غرب الفرات على ما يبدو - المترجم.

[35] مجالسها - المترجم

[36] السلامة

[37] القصيدة

[38] وفي العصر البابلي القديم (القرن 19 ق.م) كان إلها للتجارة في مدينة أور - المترجم.

[39] وتقابله بالعربية عبارة سواد الناس أو العامة - المترجم.

[40] السيد المنطلق مساء - المترجم.

[41] ويقابلهم سبعة آخرون من الأخيار في قطع أدبية أخرى - المترجم.

[42] وهي تقترب من كلمة غباب الماء بالعربية - المترجم.

[43] إله الحيوانات البرية - المترجم.

[44] شوباكو: لربما تعادل «كبشو» بالقلب والإبدال بالعربية - المترجم.

[45] بل تلائم النص إذا ما ترجمت إلى الكبش، وهو من يتقدم القطيع ويقوده - المترجم.

[46] لازالت اللهجة العراقية تنبنى كلمة (زيموا - ظَبُو) بمعنى التفاخر والادعاء في الفعل «يزامط» - المترجم

[47] الحكماء السبعة أيضًا، الأباكالو هو الأفكل في اللغة العربية وهو من الحكماء أو الكهنة قبل الإسلام - المترجم

[48] الميسو هي شجرة عطرة؟؟؟؟ - المترجم.

[49] ملك كل الاماكن - المترجم.

[50] وقد تعادل الفرسخ - المترجم.

[51] لم تحدد الاختام مشاهد لشجرة كونية تحت اقدام إله بحسب علمي - المترجم.

[52] يبدو أنه يشير إلى سمك الكارب الكبير - المترجم.

[53] الأورثوستات: ألواح حجرية تسد أسفل جدران المداخل، وتكون بالعادة منقوشة - المترجم.

[54] ويقصد بها الهالة الشمسية التي يتطاير منها الشرر - المترجم.

[55] إنا شا في الأكدي تعادل «إن ذا» بالعربية - المترجم.

[56] في الأكدي appu هو إدغام لحرفي P وN، وأصل الكلمة anpu - المترجم.

[57] تعادل كلمة عجاج باللهجة العراقية - المترجم.

[58] أو أنه غضب له - المترجم.

[59] انظر كلمة عجاج في الهامش 73 - المترجم

[60] (Raqq) هي «الركة» باللهجة العراقية، وهي سلحفاة نهرية صغيرة، و(šeleppu) هي السلحفاة الكبيرة - المترجم.

[61] وبمعنى آخر أن السلحفاة وسلحفية النهر يموتان لعدم وجود الماء - المترجم.

[62] «الهالهل» حتماً - المترجم.

[63] وهي مفضلة في أسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي - المترجم.

[64] المقربون (ومنها أقارب) = Iqrib - المترجم.

[65] إي - كور تعني بالسومرية بيت الجبل «الزقورة»، ومن ثم فإنه يعني معبد الزقورة -



[66] وفي العامية العراقية لا زال استعمال غيرد gird بالمعنى نفسه - المترجم.

[67] واستمر استخدامه بابليًا - المترجم.

[68] وهو في العادة من مظاهر أدد إله الجو والعواصف والبرق، والذي يقف على ثور ويسحبه بحبل من منخريه - المترجم.

[69] اعتقد بأن معناها «مركز كل الأقطار»، وهو مقارب لاسم قاعة العرش في بابل (مركز ماتي) وتعني مركز البلاد - المترجم.

[70] مما يؤكد كون شجرة الميسو عطرة - المترجم.

[71] قياس الجبل كان مألوفًا في العراق حتى بدايات القرن الماضي، خاصة في المساحات الشاسعة - المترجم.

[72] سبار التي تعرف حاليًا بـ«أبو حبة» تقع جنوب غرب بغداد، وكانت في أقصى شمال المدن السومرية ضمن حدود قضاء اليوسفية، على قناة شيش وبار، ويلاحظ التقارب اللفظي بين اسم القناة وكلمة سبار - المترجم.

[73] كائي هنا لا يشير إلى كل الاحتمالات، فربما يكون الطفل المعتور عليه لقيظًا من غير اسم، وهي لم تكن أمه - المترجم.

[74] وتعني: المحبوبة، أو كما في الأسماء العربية اليوم، فهي تعادل اسم مرام، حيث تقلب النون الأولى إلى ميم - المترجم.

[75] وتعادل (قابلة) بالعربية، وإن خرج لدينا المعنى إلى المؤلدة - المترجم.

[76] قاديشتوم - انحدرت منها كلمة «القديسة أو المقدسة»، وحاريمتوم انحدرت منها كلمة «حرم وحريم» - المترجم.

[77] ايلوشونا صر تعني فلينصره إلهه - المترجم.

[78] إمليكوم قد نقرأها بالعربية (عمليق) وآتايا (عطية) كما في السطر اللاحق، وهو بعيد عن



المعنى لكن قريب على اللفظ - المترجم.

[79] القراءة تعني اللفظ من دون المعنى بالأكدية - المترجم.

[80] لأنه ربما اضطر إلى رهن نفسه مقابل دين ما - المترجم.

[81] بيلوتو تعني - السلطة الأبوية/الأبوة - المترجم.

[82] يخطئ كائي والآخرين في استخدام لفظة (البغايا) مرادفاً للفظة (المومسات) اللواتي يبعن أجسادهن مقابل المال. إن بغايا المعبد كن مقدسات، وكان لهن كما نرى في النص أزواجاً. إن هذا الموضوع يحتاج إلى قراءة جديدة معققة - المترجم.

[83] الإي- أئا هو معبد عشتار (إينانا) في اوروك، أما أنوم فيعرف معبده بالأبيض - المترجم.

[84] ويقرأ إي- نومن - كال (E - Nummn - gal) باللغة السومرية الأدبية، ويعني بيت السيد العظيم - المترجم.

[85] دور - كوريغالزو عاصمة الكشيين بعد بابل، وهي اليوم عقرقوف، غرب بغداد - المراجع.

[86] يخطئ كائي هنا لأن عقرقوف أو دور - كوريغالزو تقع شمال غرب بغداد وليس على نهر دجلة، بل على قناة مائية تنحدر من الفرات - المترجم.

[87] إشتاران هو إله الصحراء (الثعبان)، وله معبد في بابل. دير/ديرو وهي بكرة الحالية - المترجم.

[88] أي تلؤل العقر قرب مدينة بكرة الحالية في محافظة واسط - المترجم.

[89] EN تقابل EN السومرية، بمعنى الحاكم - الكاهن، كلمة العين، وجمعها الأعيان في اللغة العربية، وإن ابتعد المعنى هنا عن الدين - المراجع.

[90] يقصد كائي هنا، أن الجبل يقع شمال غرب بلاد النهرين، وربما يكون مجموعة جبال سنجار في العراق، وامتداده في سوريا وهو جبل بشري، أما تلك التي تقع إلى الشمال الشرقي فهي جبال إيبوخ، وهي اليوم حميرين، أو مقدمات جبال زاغروس المطلة على الغرب - المترجم.

[91] سبق أن ذكرنا أنها حي من أحياء بابل حيث معبد مردوخ - المترجم.

[92] كان الغزاة ينقلون آلهة المندحرين كفنائهم حرب، وكان لا بد من إعادتها إلى مواطنها لنيل الحرية - المترجم.

[93] دلايات - المترجم

[94] مزامير - المترجم.

[95] السلامة

[96] يشير كاني الى أن خندورسانكا هو ابن الاله إنليل. كما أنه إله خاص بالتجار في أور في القرن 19 ق.م، وله معبد صغير في بيوت تلك الفترة، مما يشير إلى تغيير موقعه الإلهي من العالمين السفلي والعلوي - المترجم.

[97] يلاحظ هنا أن إيشوم يواجه إيزا بأخطائه، على الرغم من إصياعه له باديء الأمر ثم شروعه بتهدئته تدريجياً - المترجم.

[98] الحروف «المضغفة» بالعربية المشددة ناتجة عن إدغام حرف النون بالحرف الصحيح اللاحق به، وفي الأفعال تعادل حرف النون في صيغة (انفعل - ينفعل) بالعربية - المترجم.

[99] زقاق أو شارع بالأكدية تعادل سوق بالعربية - المترجم.